

Кристиаан Л.
Харт Ниббриг



СТЕТИКА
СМЕРТИ



Christiaan L.
Hart Nibbrig

ÄSTHETIK DES TODES

Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main
1989

Кристиаан Л.
Харт Ниббриг

ЭСТЕТИКА СМЕРТИ

*Перевод с немецкого
Александра Белобратова*



Издательство Ивана Лимбаха
Санкт-Петербург
2005

УДК 7.01=03

ББК 87.8

X 22

Книга издана при поддержке
Швейцарского фонда культуры PRO HELVETIA

Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти / Пер.
X 22 с нем. А. Белобратова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха,
2005. – 424 с., ил

ISBN 5-89059-065-0

Книга Кристиаана Л. Харт Ниббрига (р. 1944), профессора Лозаннского университета (Швейцария), обращена к «последним вопросам бытия» и к непрекращающимся усилиям искусства изобразить конец жизни, воспроизвести и повторить «невероятный фокус умирания». Мировая литература, живопись, скульптура и музыка участвуют в «пляске смерти», пронизывающей текст своими ритмами и одновременно танцующей под дудку ироничного и стилистически изощренного исследователя.

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

© А. В. Белобратов, перевод, 2005

© А. А. Веселов, серийное оформление,
макет, 2005

© Издательство Ивана Лимбаха, 2005

...Ступай-ка ты лучше с нами... хуже смерти все равно ничего не найдешь.

Бременские уличные музыканты

Людам страшно сводить знакомство со смертью... Им не страшно умереть, им страшно умирать.

М. Монтень. Опыты

Это – первый день жизни, которая вам еще осталась!

Американская реклама страхования жизни



В

сё. Конец. Умер, ушел навсегда, навеки. Точка. Финал. Однако в конце поставлена точка, и без этой точки конец – не конец, да и с этой окончательной точкой он еще не окончание. Конец всему – это вовсе еще не конец, а лишь определенный конструкт, некоторая функция его – не удающегося – изображения. Можно изобразить

умирание как движение жизни к концу, однако нельзя показать смерть как сам конец. Смерть лишена содержания – blackout*. И пусть рано или поздно ее не избежать никому, она все же лишена всеохватности, представляет собой скорее частное событие, случающееся время от времени, ожидаемое, однако непредсказуемое, вероятное и неповторимое, анаколупф, раздирающий на части текстуру человеческой жизни, подобно тому как уничтожаются все попытки сотворения эстетической тотальности, связанные с намерением превратить смерть в текст. Художественное изображение конца жизни – это и конец художественного изображения. Изображе-

* Затемнение, провал (англ.). Здесь и далее примеч. пер.

ние, пытающееся воспроизвести границу, оказывается у собственной предельной черты, на которой оно подвергается продуктивному износу и которую оно должно перешагнуть, чтобы вообще иметь возможность ее обозначить. Стало быть, перед нами – попытка изображения перешагнуть через самое себя, перед нами – мимесис жизни, словно бы продолжающейся в общем и в целом, подражание жизни из протеста против того, что она прекратилась в особенном и в частном. Представить себе предельное значение можно либо в виде утешения, либо в виде устрашения – показав его в символах, попытавшись угадать его наудачу или как нечто *à fonds perdu** в мифологическом, религиозном, идеологическом плане. В то время как погребальный колокол беспрестанно отмеряет свои удары во внутреннем пространстве предлагаемого читателю эссе, я буду говорить о смерти и о ее предельном значении в духе вполне забавном и абсолютно посто-стороннем – речь пойдет о смерти как о проблеме ее изображения: о невозможности изобразить конец жизни как о мощном вызове, брошенном эстетическому сознанию, как о постоянном искушении очень искусно и с необычайной ловкостью повторить невероятный фокус умирания.

2

Желание зафиксировать в литературной инсценировке последний момент жизни – напрасный труд. Мы всегда упускали и пропускали мимо себя решающий момент, недостижимый для изображения,

* Безвозвратно утраченное (*фр.*).

доступный разве что в форме *futurum exactum**. Только что человек был здесь, и вот его больше нет, и вот он перед нами во всем своем отсутствии, как никогда прежде. Смерть – это резец вечности. Прозрачность сворачивающейся в кривую последней черты – не укорачивающей линию жизни, идущей не поперек ее, а совпадающей с нею, – не позволяет увидеть, что лента фильма оборвалась, будущее сошло на нет и до последней капли перетекло в прошлое, словно жизнь как целое можно воссоздать только из перспективы ее завершения: смысл жизни предстает как проблема изображения смерти. Стало быть, необычайно трудно подвести итоговую черту. Только вот что под чертой и кто оплатит по счетам за тех, кого уже нет?

Леопольд Блум, герой романа Джойса «Улисс», читающий в газете объявления о смерти, воспринимает имена усопших как «inked characters»**, видит в еще хватающихся за жизнь «знаках» мертвые буквы, *ex-tinct*, «очень быстро *выцветающие* на захватанной пальцами, расползающейся бумаге». Превращение жизни в текст предстает как умерщвление и как новое ее подтверждение. Поэтому писать себя и делать себя читаемым означает не увидеть двойника и умереть, но – увидеть, как умирает двойник, и пережить его. «Говорят прочесть собственный некролог будешь жить дольше, – думает Блум. – Дает второе дыхание. Новый контракт на жизнь»***. Вероятно, смерть как последнее препятствие для творческого вымысла и одновременно как возмож-

* Так наз. *futurum II*, «предбудущее», обозначает время, предшествующее будущему времени (*лат.*).

** Здесь: «следы типографской краски» (*англ.*).

*** Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего.

ность его реализации является выдумкой людей, без которой мы бы не ведали, что такое жизнь. Смерть таится между буквами, словами и фразами в бездонных белых прогалинах, которые в прыжке преодолевает наше письмо, преодолевает наше чтение, постоянно рискуя сверзиться вниз. Слово в сказке, творения этого вымысла живут между белым и черным, балансируя на грани бытия и небытия. И если они не умерли, то живы и по сей день.

3

«Смерть не является событием жизни, – постулирует Витгенштейн в «Логико-философском трактате». – Смерть нельзя пережить. Если под вечностью понимать не бесконечную протяженность времени, а не-временность, то вечно живет тот, кто живет в настоящем». Он существует в промежутке между «тик» и «так» часов, которые показывают эту точку в настоящем времени с опозданием, регистрируют его как уже истекшее, не могут ухватить его, когда тикают вместе с ним, чешуйки секунд отлетают, и мы с самого рождения медленно перестаем жить, пока совсем не израсходуется песок нашего личного будущего, пока он без остатка не перетечет в прошлое. Между тем прекращение прекращается в самой середине, хотя и ожидаемое, однако и непредвиденное, и свершившийся конец жизни, если дело зашло так далеко, является не чем иным, как завершением и совершенствованием изнутри себя самого, словно внутри него находишь в порт приписки, определенный тобой самим и определяющий твою жизнь, из которого жизнь впоследствии,

уже из перспективы ее конца, можно сделать обзорной во всех ее фазах. Это удастся только в повествовании, только на бумаге. Да и там – только как видимость. Завершить и совершенствовать жизнь, придав ей окончательность, можно только в случае, если речь идет о другом человеке, которому, словно у тебя всё уже позади, ты выдаешь свидетельство о смерти, прибегая к придуманным тобой словам.

4

Попытка завершить всё исключает того человека, что пытается осуществить ее с помощью изображения смерти, следовательно, для завершения необходим взгляд извне, которого событию смерти снова недостает, чтобы быть завершенным и цельным.

Попытка изобразить смертный час – это попытка пережить его, возвысить его до уровня трансцендентального и интегрировать в поле изображения, отнять у него окончательность и одновременно придать ее вновь, вновь сделать в ней прорехи и взорвать ее изнутри. Смерть, устанавливающая предел изображению, ускользает от него как бесконечно малая величина, как предмет изображения, который стремится к нулю. Эту величину мы приравняем к нулю, будучи не в состоянии совладать с нею, никогда не имея возможности ступить на порог, который замечаешь только тогда, когда его уже переступишь. Самый маленький шаг – одновременно самый большой. Сколь ни велик разброс в континууме рациональных чисел между нулем и единицей, сколь малым ни было бы $\frac{1}{n}$ и сколь бы оно ни приближалось к нулю – всегда существуют еще

меньшие числа, которые ближе к нему: $\frac{1}{n+1}$. Стало быть, в самом малом промежуточном пространстве отыщется бесконечно много места. На счетной доске у римлян незаполненный промежуток, отсутствующий знак назывался «nulla figura». Правда, «nullus» – это производное от «innullus», что значит «единичка в бесконечном уменьшении». Промежуточное пространство, увеличивающееся с сумасшедшей скоростью, при нацеленности на конечные и пограничные точки предстает как препятствие, потому что нетерпеливое стремление добраться до цели делает непроходимым, загромождает сам путь. Подобное воздействие легко испытать, рассматривая картинку-загадку: на ней изображен охотник, между ног которого прячется заяц, и разглядеть его отчетливо удастся только в том случае, если отвлечься от жестких, определяющих рисунок контуров, если абстрагироваться от них, резко переведя взгляд на новую фигуру, которая сопротивляется промежуточному пространству, заполняя его и стирая его в памяти. Нас «ничтожит» не конец жизни, а летальное «ничто» в соотношении с ее концом. Древняя черепаха Зенона приближается к цели быстрее Ахилла, быстрее всех зайцев и пуль охотника, потому что у нее в запасе есть время.

5

Понятие предела, как учит нас Кант, само по себе является предельным понятием. Оно определяет предел, границу, однако с точки зрения содержания это определение никак не характеризует то, что расположено за границей. В «Критике чистого разума» говорится: это понятие наличествует, «чтобы

ограничивать притязания чувственности, и, таким образом, оно используется лишь в смысле отрицательного определения. Оно взаимосвязано с ограничением чувственности, не будучи в состоянии устанавливать некое положительное значение, за исключением собственного объема». Вопрос о том, существует ли граница как таковая, подобно тому как это имеет место в жизни, искажает суть понятия границы, которым мы будем в дальнейшем пользоваться, поскольку оно, это понятие, имеет только операционный смысл, является функцией, способом организации, упорядочивания звеньев небесконечной цепи. Смерть как ее самое слабое звено, как место, в котором она рвется, одновременно имеет и не имеет к этому отношения, подобно тому как линия горизонта соотносится с полем зрения, которое она ограничивает, не становясь видимой внутри этого поля зрения. Смерть – не от мира сего, и все же она есть событие жизни. И поскольку она не стбит для нас ничего, а стбит нам только нашей собственной жизни, которую смерть от этой самой жизни отнимает, то все, что отнимается от нее как от неизмеримо бесконечной последней величины, будь это даже сама жизнь, есть нечто бесконечно малое и представляющее собой ничто.

6

Врачи фиксируют последний вздох умирающего с помощью птичьего пуха и зеркалаца, прежде чем стетоскоп позволит услышать, что остановилось сердце. Ныне смерть мозга помогает установить электроэнцефалограмма, фиксируя тот момент, когда машина жизни и ее составные части прекра-

щают свою работу. Где же он, этот момент перехода границы, даже если человеку, борющемуся со смертью, удастся отодвинуть его, сместить в область, клинически неразличимую? Есть ли он та самая прыгающая и попискивающая точка на экране, в конце концов падающая и гаснущая, подобно комете? Чтобы знать, когда уже хватит, уже достаточно, надо знать, что такое – больше чем достаточно. Если, в соответствии с традиционным представлением, душа расстается с телом, то сцену смерти вплоть до скорбного конца можно изобразить только из одной точки, которая не принадлежит ни тому, ни другому, а располагается в промежутке между ними. Поскольку наступающая смерть равным образом открывает этот промежуток и заполняет его, то она парадоксально предстает как непроницаемое для взора отверстие, каковой ее все живущие на белом свете, всегда представляют себе как полное растворение, как проход куда-то, как переход. Лишь в этом промежутке то место, которое человек занимал в жизни среди прочих людей, предстает как незаменимое и незаместимое никем другим. Это место, как врата в новелле Кафки «Перед Законом», было предназначено для него одного: «Теперь пойду и запру их»*. Когда кто-то умирает, на теле этого мира каждый раз навсегда закрывается одна из пор.

7

Наступающая смерть проваливается в дыру пространственно-временного континуума – в некоей

* Пер. Р. Райт-Ковалевой.

точке нестабильности. В черную дыру, в которую мы все боимся провалиться, не проснувшись более, словно из сна, с бьющимся сердцем, перед ударом о дно колодца, в свободном падении, мумифицируясь в вечности. Это может продолжаться долго, особенно перед самым концом. Лимес в его смертельной заостренности, как последнее и самое слабое звено жизни, еще относится к конечной цепи бытия и одновременно логическим образом является началом потусторонней темной комнаты, вход в которую для мышления засыпан и которая, как всегда, оклеена обоями нашего воображения. Чтобы лимес существовал, мы должны пересечь его в своих представлениях, чего бы нам это ни стоило. Правда, в процессе осмысления пограничная линия разрастается до размеров ничейной земли, белой и колеблемой непрерывными усилиями по смыслополаганию, уничтожающими друг друга. Она впитывает их, словно белая поверхность бумажного листа, на котором письмо, черное на белом, редуцирует многообразие опыта. Опыт этот невозможно добыть из посюсторонности, с безопасного берега: расставаясь с телом, нельзя не расстаться с духом. «Мы умираем, – сказал однажды врач и натурфилософ Алкмеон (и Аристотель его в этом поддержал), – потому что мы не в состоянии соединить начало с концом». Одно недостижимо без другого, и оба они достижимы лишь как эффект изображения. С каждой фразой мы вновь и вновь пытаемся принудить к исчезновению и усмирить с помощью «образа» и «связности» то, что Гегель называл «фурией исчезновения», перед любым расставанием и вслед любому началу, с помощью эластично-неразрывной текстуры языка, сплетенной из продольных и поперечных нитей, между строк и в строч-

ках, которые мы, оседлав салазки языка, пишем и читаем в обратном направлении, если речь идет о том, чтобы выдавить из них каплю смысла, движемся вспять, полагая, что устремляемся вперед. «Смысл» тогда есть лишь вымысел, фикция его остановленного ускользания, словно шрифт – лишь оставленный им след, запруда сиюминутности, поток, остановившийся на время, пока тянутся строки.

8

«Смерть, – говорил Жан Поль, – это стрела, которую сбили в начале взлета и которая настигает нас в самом конце». А если ее свист звучит в твоих ушах пожизненно? Проблема смерти в первую очередь и прежде всего – это проблема, с которой сталкиваются выжившие. Ее острота, подстегивающая или парализующая человека, связана с парадоксом: страх смерти существует в нас не оттого, что смерть прекращает жизнь, – мы скорее боимся жизни, которая робко исключает из себя смерть, – страх смерти живет в нас, потому что «мы, умирая, покидаем как жизнь, так и смерть» (Эммануэль Левинас, «От существования к существующему»). Вероятно, прав Людвиг Фейербах в своих «Мыслях о смерти» (1830): «Лишь до наступления смерти, а не в самой смерти, смерть есть смерть и есть то, что доставляет боль; смерть – такое призрачное существо, что оно существует только тогда, когда его нет, и его нет тогда, когда оно существует». Точно таким же образом Гегель в «Энциклопедии» определял чистый «миг» и в связи с ним – «я = я чистого самосознания». Забавно, что оба философа, вероятно, правы по отношению к итожащему смысл триангуляционному

обмеру этих трех односложных слов («смерть», «миг», «я»), которые словно вцепились друг в друга в последнем объятии.

9

Если препятствие не перескочить, то под него можно поднырнуть. Этот философско-спекулятивный прием известен хорошо. Наиболее знаменитая формула принадлежит Шопенгауэру: мы уже пережили однажды, при рождении, переход из бытия в небытие, так сказать, в обратном направлении. Однако это каждый раз остается «*transgression qui ne transgresse rien*»* (Морис Бланшо. «Шаг-во-вне»). Ничего буквального, буквально – ничто. Никто не живет, пока не умрет: в промежутке появляется нечто – смерть, нечто между «быть мертвым» и «быть живым». Так образуется ее подчеркнутая исключительность, ее изоляция от всего прочего, от мертвого и живого, чистое исключение, которое, будучи отъединено от всего, по отношению к чему оно исключается, само себя снимает, будучи явлено абсолютно. Говорят, что Генри Джеймс, которого сразил смертельный апоплексический удар, падая, произнес: «*So here it has come at last – the distinguished thing*»**. Последние слова...

Непосредственное событие смерти, если предстоит его изобразить, есть в чрезвычайной степени событие опосредованное. Естественная смерть есть крайняя степень искусственности. Ряд показательных примеров, которые будут представлены в

* «Трансгрессия, которая ни на что не направлена» (фр.).

** «Наконец-то оно наступило, это важное» (англ.).

дальнейшем для демонстрации эстетической пляски смерти, все примеры вместе и каждый в отдельности, заставляют задуматься над тем, что любой конец жизни, изображенный рукой человека, неполон и не дает полноты. Каждый из них на свой лад оставляет открытой возможность, в которую веришь до последней секунды и даже за ее пределами, возможность, что в самом конце еще раз все будет совсем иначе.

10

Страх, вызываемый мертвым телом... Оно одновременно и человек и вещь, оно беззвучно смеется над знаменитым «идите, будем говорить; кто говорит, тот не мертв» Готфрида Бенна и над всей болтовней о мертвых. Мы говорим о смерти иначе, чем знаем о ней, как будто мы знаем больше, чем ничего.

Последним свидетельством неукротимости природы является так называемая «естественная» смерть, нарушительница спокойствия, основание для того, чтобы плотнее сбиться в одно социальное тело, равно как и повод использовать его во зло, сославшись на смерть как на инструмент социального контроля, как на синдром «всякого человека», на смерть как на сглаживание жизненных различий. Ведь в конце концов смерть уравнивает всех со всеми. И все же стоит спросить, не связано ли громогласное критическое разглагольствование о замалчивании смерти с опасностью как раз таким образом, в утонченной и потенцированной форме, вытеснить ее. И потом она возвращается, яростная, по определению Филиппа Арье, и еще яростнее. Понятие смерти – понятие выхолощенное, если следо-

вать Канту; оно лишено наглядности. Созерцание мертвого тела лишено понятия и слепо. Говорить о смерти – наивысшее, сверхчеловеческое достижение психоаналитического переноса. Мы переводим смерть в метафоры, не зная ее, будучи накоротке с ней разве что в том случае, когда она служит нам опорой в вымышленном мире. «Мыслят не смерть, не пустоту, не не-бытийное, не ничто; мыслят его неисчислимы метафоры – как способ очертить непомысленное» (Эдмон Жабэ. «Книга вопросов»). Метафоры, которые вызывает к жизни смерть, проходят максимальное испытание на разрыв. Они должны освоить область опыта, который доступен не более, чем доступны мнимые числа, без начальной отсылки к разделяемой с другими, общей реальности, размышлениями о которой можно с кем-то поделиться, реальности, связующей воедино текст, читателя и автора. Во время эстетической вылазки в out* принимаются во внимание только средства изображения. Неясно, имеют ли они опору в том, что предстоит изображать, или не имеют.

11

Наиболее подвержено тлению личное местоимение. По пути домой «его» хватил удар – что ж, пока еще все по-прежнему. Вот «он» уже дома, в гробу, украшенном цветами, – и к прежнему возврата больше нет. Потом имя опадает с плоти: «Здесь покоится...». Ничего не говорящая многозначительность имен умерших друзей, скрывающаяся в умолкших телефонных номерах и в адресах, по которым

* Запредельность (*англ.*).

больше никто не живет, боязнь вычеркнуть их из записной книжки... С утратой возможности обратиться к другому человеку я утратил способность называния. Правда, называние способно возводить могильные плиты еще при жизни:

Конечно, моя речь никого не убивает. И все же, когда я произношу «эта женщина», в моих словах притаилась и дает о себе знать реальность смерти... (Морис Бланшо. «Литература и право на смерть»).

То, что любая графема является «по своей сути завещанием», растолковал нам в своей «Грамматологии» Жак Деррида. Сверх этого и поверх всех переводческих сомнений можно рискнуть и, в качестве эксперимента, в эстетических целях вывернуть наизнанку древнее изречение Горация – «*in fine ultima linea rerum*»* – и прочитать его из перспективы смертности последней черты, на которой мы стремимся отнять жизнь у вещей в литературе и искусстве – не иначе как посредством их воспроизведения. Что, однако, произойдет с литературным изображением, если оно откажется от того, чтобы просто умертвить в букве жизнь и тем самым воистину промахнуться мимо жизни, откажется от того, чтобы отрезать ей путь к бегству, и превратит это самое бегло-неуловимое начало в сопротивление самому себе, а само бегство в форме смерти превратит в невыносимую для себя тему?

Танатология – наука, не имеющая предмета изучения. Ее метод? *More aesthetico*** . От такой бездон-

* «Смерть – в конце всех вещей» (лат.).

** Эстетический метод (лат.).

ности у нее вырастают крылья. Она окрыляет и наш рискованный «эксперимент». Стоит пожелать ему высокого полета и хорошей остойчивости.

Пусть смерть и недоступна изображению, однако страх перед ней порождает галлюцинаторные картины, которые столь же беспредметны, как и сам страх. Страх перед безымянным лишен наименования. Юлия Кристева рассмотрела генетическую структуру метафорики страха («Силы ужаса: эссе об отвращении», 1980), опираясь на сообщение Фрейда о страхе перед лошадьми у «маленького Ханса» («Пять лекций о психоанализе», 1909) и в продолжение рассуждений Лакана об отношениях ребенка с матерью как об объектной связи, которая сама по себе всегда была инструментом, с помощью которого маскируется ее причина – страх («Семинары», 1956/7), – страх, что у мальчика заберут то, что отсутствует у объекта желаний. Фобия маленького Ханса представляет собой метафорический конгломерат страха: укусы лошади, кастрация, уличная толчея, общение с людьми, отношения родителей, общение с отцом и матерью. «Il désigne par le signifiant de l'objet phobique, le 'cheval', une économie pulsionnelle en manque d'objets»*. Таким образом, призрачный объект страха, в действительности не имеющий места, замещает другие объекты желания, недоступные предметно, – галлюцинация Ничто: «une métaphore qui est l'anaphore de rien»**. Стало быть, это метафора, которая не только представляет некую нехватку, отсутствие, и несет на себе его следствие,

* «Означающим объекта фобии он выбирает „лошадь“, импульсивная экономию в отсутствие объектов» (пер. с фр. С. Фокина).

** «Метафора, которая является анафорой ничто» (*фр.*).

но является самым отсутствием и нехваткой. Является переносом из потусторонности в наш мир того, что мы в состоянии предметно воспринять лишь в конкретной жизненной связи.

Неподдающаяся изображению, неотменяемая с помощью изображения «нехватка бытия» предстает как своего рода источник влечения для бесконечной цепи замещений: переходимость, проходимость, бренность. В родстве со смертью.

Основываясь на признании Руссо в том, что он «до конца своей жизни оставался пожилым ребенком» и рукой утолял эротическое вожделение, мучимый при этом угрызениями совести и одновременно – путем мнимого замещения – желавший получить в обладание все и сразу, обладать тем, что реальность способна дать только по отдельности, – если способна вообще, – и дать лишь после длительного воздержания от желания, – итак, основываясь на этом, Деррида особо выделяет логику восполнения, которое, в качестве пугающей угрозы заместительно наличествующего отсутствия и поэтому одновременно отсутствующего наличия, само является первейшей и наилучшей защитой от подобной угрозы:

Восполнение не только способно *обеспечить* отсутствующее наличие с помощью его образа: осуществляя это посредством знака как полномочного представителя, оно держит отсутствующее наличие на расстоянии и одновременно управляет им. В самом деле, ведь это наличие внушает одновременно и желание, и страх. Восполнение и нарушает запрет, и блюдет его... Наслаждение *само по себе* – вне системы символов и восполнений, то, что связывало бы нас

с чистым наличием как таковым, если бы нечто подобное было вообще возможно, – есть лишь другое имя смерти» («О грамматологии»)*.

Очень рано съезживается и склоняется над собой тот, кто намерен жить взаймы с помощью этой смертельной петли Мебиуса, означающей заместительное восполнение. Тот же, кто не намерен этому научиться, пожизненно обречен исполнять песенку о «маленьком Хансе», песенку о смерти.

12

Когда часы бьют двенадцать, бьют дважды в сутки, тогда каждый, кто считает их удары, проваливается между двенадцатью и нулем сквозь ячеистую сеть пространственно-временного континуума. Стрелка прыгает назад и вперед, итожит истекший круговой ход часов, освобождая их для нового круга. Между началом и концом – ничто. И одновременно – всё. Явный повод для безобидной подготовки к умиранию, по меньшей мере два раза в сутки, повод к интегральному ускорению живо ощущаемой бренности до пределов текущей неподвижности сиюминутного бытия? Может статься, что я обречен на это до того момента, когда в дверь постучит смерть, не дав мне времени крикнуть «войдите!», и спросит, как у нас с ней обстоят дела. Мы умираем и живем между «тик» и «так», и последний час пробил уже давно. Мы здесь – мы там, мы там – мы здесь, как та самая деревянная катушка с привязанной к ней ниткой, о которой рассказывает Фрейд и которая помо-

* Пер. Н. Автономовой.

гает играющему ребенку разговаривать с матерью в ее отсутствие – смерть привязывают нитью изображения, когда оно заставляет двигаться и подпрыгивать свою живую игрушку. Никакой знак не в состоянии обозначить границу. Как раз поэтому смерть и есть лишь знак своего неудающегося изображения, однако – среди всех прочих знаков – она есть такой знак, который противится своей референтности, отменяя ее. Знака не *существует*; разве что он – некая мертвая точка, вокруг которой с незапамятных времен вертится смысловая карусель эстетического воплощения, как вертится она вокруг оси жизни, и так далее и тому подобное.

III





б изображении состояния «мы там – мы здесь» ведет свою живописную речь Никола Пуссен на известном полотне «Пастухи в Аркадии» («Et in Arcadia ego»)*.

Эта картина висит в Лувре. На более раннем варианте полотна изображены череп и саркофаг в духе Гверчино. Панофский считает, что в этом переходе от одной версии к другой находит отражение чуть ли не эпохальное изменение концепции смерти – от внушающего страх «memento mori»** к умудренно-спокойному приятию собственной бренности именно в изображении пасторальной идиллии. В данный момент излишним представляется вопрос, чей голос звучит в надписи на надгробии – голос умершего или голос самой смерти. Изображенные на картине фигуры не разговаривают, они читают надпись. И именно чтение, которое ведет от разби-

* «И я был в Аркадии» (лат.).

** «Помни о смерти» (лат.).



1. Н. Пуссен. Пастухи в Аркадии

рающего надпись (*legere**) коленопреклоненного пастуха к *intellegere***, выпрямившейся женской фигуры, погруженной в раздумья, – ведет в соответствии с четко выстроенной, прописанной в картине режиссурой взгляда, исключающей зрителя, – именно чтение составляет тему этой картины, а надпись – ее основной элемент, помещенный в геометрический центр полотна. Надпись, на которую падает тень от руки, похожая на лезвие косы, свидетельствует о смерти как о жизненном следе. Читать этот след – значит упражняться в *futurum exatum*, постигая будущее прошедшее, постигая его сейчас. Эту мысль подкрепляет и группа деревьев на заднем

* Читать (*лат.*).

** Понимать (*лат.*).

плане, сочетающая пышную зелень и голые стволы. Да и сама Аркадия на полотне XVII столетия явлена, подобно «ego» в надписи, лишь своей удаленностью, она предъ-явлена как собственное изображение. Однако она, в отличие от пропущенного слова, всегда добавляемого при чтении, – ведь не случайно отсутствует именно глагол в определенной форме, – предстает во всей полноте живописной фигурации. Предстает открытой для чтения, как надпись. С другой стороны, изображенная на картине надпись оборачивается для зрителя ловушкой, которая захлопывается в тот момент, когда он пытается ее прочитать. Так происходит с детскими каракулями на стене: «Кто это читает, тот дурак!» Всякого, кто в надписи на картине ищет объяснения картины, ожидает разочарование. Чтение, в данном случае никак не являющее собой источник света, порождает тень, затемняет смысл картины, который не сводится к смыслу прочитанной надписи. Смотреть или читать. *Tertium non datur**. Разве что если читать не слова, написанные на картине, а читать саму картину как текст, в котором художник оставляет свой след ценой собственного отсутствия. И в конце концов картина предъявляет нам и само «ego», которое берет слово, отсутствуя на картине; это «ego» принадлежит и зрителю, стоящему перед ней и осознающему себя в системе «мы там – мы здесь», представленной ему живописцем в далекой Аркадии.

* Третьего не дано (*лат.*).

По Лессингу: «В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие, и последующие моменты»*. А что делать, если речь идет о последнем мгновении, из которого не следует ничего, кроме состояния смерти? Для Лессинга проблемы здесь нет, поскольку речь должна идти просто о том, «как древние изображали смерть», – об изображении сна. Другие видят здесь проблему. Например, Питер Брейгель.

Историческое полотно ни в коем случае не сопоставимо с удачным снимком фотографа в смысле приближения к пограничной ситуации «момента смерти», в смысле «разреза пирамиды зрения», как Альберти в своем «Trattato sulla pittura»** определяет картину с центральной перспективой, и одновременно, с учетом повествования в картине, в смысле сечения по оси времени при вертикальной плоскости проекции. Леонардо да Винчи в своих философских дневниках видит эту ситуацию более отчетливо: «Lo instante non ha tempo. El tempo si fa col moto dello instante, e l'istanti son termine del tempo. Il punto non ha parte. La linea è il transito del punto; e punti son termine della linea»***. Момент

* Пер. Е. Эдельсона.

** «Трактат о живописи» (*итал.*).

*** Мгновение не имеет времени. Время свершается в движении мгновения, а мгновение является окончанием времени. Точка неразложима на части. Линия – это пересечение точки; точки являются границами линии (*итал.*).



2. П. Брейгелъ. Падение Икара

времени, лишенный протяженности, в универсуме пространственно-временной перспективы представит как некая мнимость, как пробел восприятия между взглядом назад и взглядом вперед. Здесь перед Брейгелем возникала проблема, связанная с совпадением падения Икара и его гибели, окончания его жизни: сцена падения представлена в правой нижней части картины, словно бы заведомо обреченная на пропуск в чтении, хотя картину следует читать исключительно из перспективы этого двойного конца. Читать в обратном направлении, начиная с момента смертельного удара о воду, в сторону длящегося падения, которое высвечено лучами заходящего солнца. Таким образом в картине осуществляется пересечение природно-циклического и мифологически-конечного течения времени, при этом мгновение, на ней запечатляемое, недоступно глазу; оно становится значимым для будущего наблюдателя, который привносит нечто от себя, чтобы постичь

бросающуюся в глаза побочность этого мифологического сюжета как центральную тему картины: перед тонущим Икаром изображен корабль с надувными ветром парусами, покидающий гавань, – сомнительная аллегория жизненного плавания, – пастух, стоящий спиной к морю, уставил взгляд в небо, крестьянин в лучах заходящего солнца, не замечая ничего вокруг, заканчивает свой дневной труд, а рыбак внизу, тоже не замечая падения, поворачивается спиной к тому миру, который, будучи лишен исторического осознания врывающейся в него единичности, событийности вмиг прекращающегося хода вещей, продолжает свое неторопливое движение, словно жизни предстоит длиться бесконечно. Возможно, полотно предостерегает нас не от гордыни Икара, а от чего-то другого, и подлинная катастрофа, катастрофа сознания, разыгрывается на ключке изображенной на картине земли, выделенной нисходящей диагональю, по эту сторону водной, световой и воздушной сферы.

3

Иным образом трепещет на лезвии ножа, между жизнью и смертью, образ «убитого Марата», созданный Жаком-Луи Давидом.

Надпись, сделанная художником, посвящает картину с изображением умирающего человека, мертвому Марату. Живопись заставляет устремиться вспять поток времени, остановленный умерщвляющей силой надписи, и придает длительность моменту умирания как последнему мгновению жизни. В столь же взвешенном состоянии находится и замысленное художником воздействие памятного

полотна на зрителя, который колеблется между состраданием и возмущением. И выражение лица на картине представлено как переходное – еще с чертами, искаженными смертельной болью, но уже со следами вечного умиротворения, – одновременно



3. Ж.-Л. Давид. Смерть Марата

еще прижизненный портрет и уже – nature morte*. Он еще держит в руках письмо молодой убийцы, явившейся у нему из монастыря, – то ли Юдифи, то ли Жанны д'Арк, – еще сжимает перо, которым он только что подписал вексель в пользу овдовевшей матери пятерых детей. Сию секунду и то и другое выпадет из его рук. Благодаря иконографическим аллюзиям на живописные изображения снятия с креста Марат предстает мучеником Революции: секуляризированный сюжет «Оплакивания», центральный персонаж которого умирает, устремляясь вперед, в руки возмущенно-участливой зрительской общественности. Марат еще жив как образ, с которым зритель идентифицирует свое сострадание, – вздрагиваешь, обнаруживая зловеще разверстую колотую рану, – однако как объект, демонстрирующий поруганную беззащитность, и как повод к политическому возмущению он уже давно мертв, мертво каменное изваяние, на которое он походит. Таким образом, умирающий герой дважды подсвечен взглядом зрителя – как холодным, так и теплым. В той степени, в какой фон картины – зримая тишина, опускающаяся словно занавес, – своей зеленоватой непроницаемостью, вопреки световым блескам, укрывает трансцендентность, на передний план выдвигается оставленное душой тело, в своей материальности лишенное какой бы то ни было внутренней силы самостояния, клонящееся под тяжестью земного притяжения. Напор живописной идеализации образа соизмерим с вытеснением деталей его окружения. Остаток жизни ускользает не в пространство вокруг героя, а устремляется за пределы картины, в раскрытые глаза зрителя, который напрасно ожида-

* Мертвая природа; натюрморт (*фр.*).

ет, что умирающий испустит последний вздох. Взмах ресниц – и человек на полотне ушел в мир иной.

4

Визуализацию застывшего мгновения попытался представить Гойя на картине «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года».

В следующее мгновение раздастся смертельный залп. Зритель поставлен в положение подсматривающего, в противоположность тем, кто от ужаса закрывает лицо руками и кто вынужден смотреть, как солдаты, выполняющие на рассвете приказ, безучастно наводят на них ружья. Причащенные смерти не сгибаются под напором смертельного механизма, глядя смерти прямо в лицо, являя зрителю как страх и бессилие, так и чувство свободы. Вот он, во



4. Ф. Гойя. Расстрел повстанцев



5. Э. Мане. Мертвый торeadор

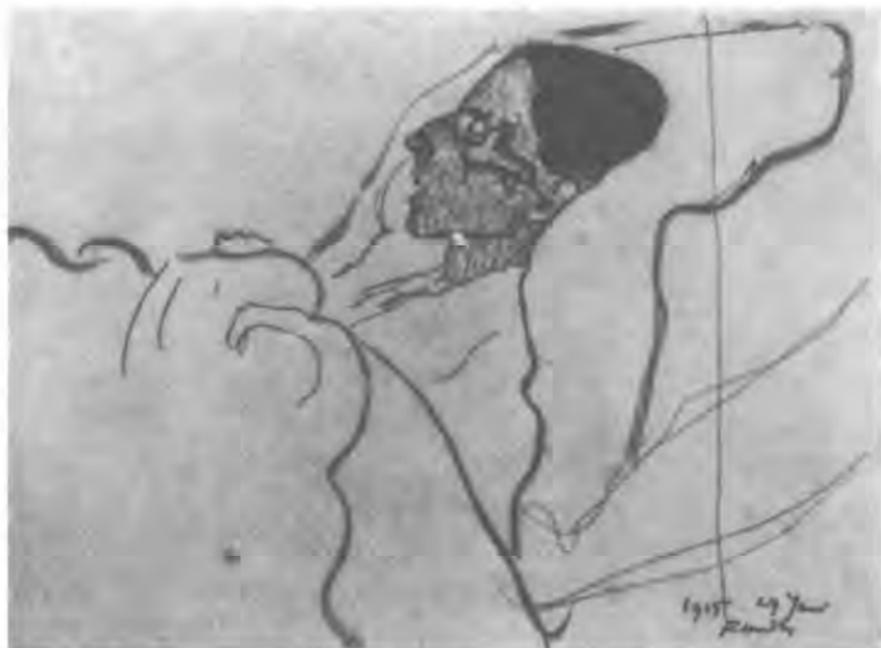
всей его конкретности – последний миг, последний взгляд. Тот самый миг, который в бое быков известен как «миг истины» и который Гойя-рисовальщик пытался уловить в своих эскизах.

Именно в этой позе, хотя и с закрытыми глазами, пишет Мане своего «мертвого торeadора». Из большого полотна, изображающего арену для боя быков и на выставке «Салонов» 1864 года подвергшегося жесточайшей критике, художник вырезал одну только фигуру – и уложил ее в горизонтальное положение.

Одна лишь лужица крови у плеча тореро подчеркивает, что он покоится на абстрактном, освещенном со стороны зрителя основании, и мертвое тело словно плывет по воде.

5

У Ходлера именно горизонталь становится видимым знаком смерти. «Все предметы, – говорил он, – тяготеют к горизонтали, стремятся раскинуться по земле, как растекается по ней все шире и шире вода. Даже горы становятся ниже, столетия воздействуют



б. Ф. Ходлер. Умирающая Валентина Гюде-Дарель

на них до тех пор, пока они не предстают плоскими, словно поверхность воды. Вода устремляется к центру земли, как и все тела». На рисунках и в набросках, выполненных маслом и с беспощадной участливостью фиксирующих медленное умирание жены художника, Валентины Гюде-Дарель, умалющийся остаток, который еще отделяет женщину от смерти, заметен глазу по тому сопротивлению, которое все еще поддерживает ее голову в приподнятом положении, голову, словно пейзаж, оголенный страданиями, голову, скорее обрамленную ватной белизной подушек, чем покоящуюся на них, не подпираемую ничем, поддерживает вопреки обозначенной гравитационной тяжести нисходящих линий (см. ил. 6).

На эскизе, выполненном за день до ее смерти (24. 01. 1915), в полотно вдвигается опорная горизонталь. Белое покрывало, волнами вздымающееся

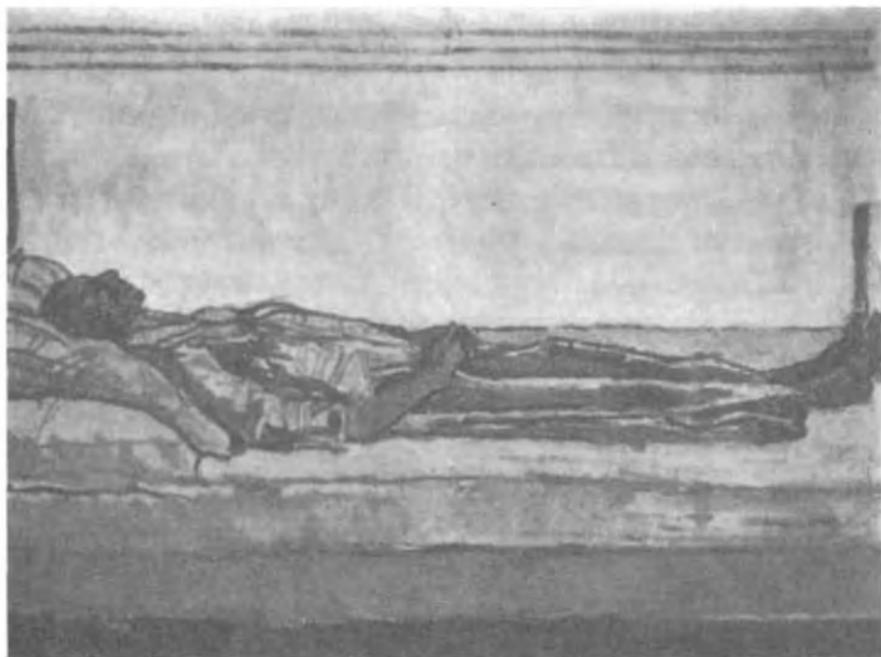


7. Ф. Ходлер. Умиравшая Валентина Года-Дарель

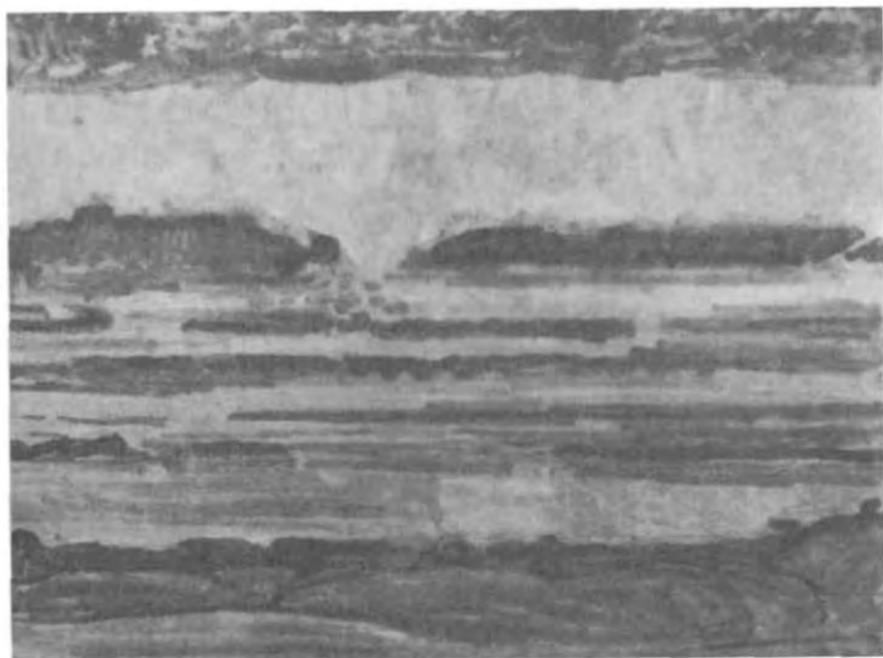
кверху, превращает акт умирания в событие, ограниченное в конце концов обозначенной резкими линиями головой, в событие телесного угасания, начинающегося от ступней, словно смерть движется в обратном направлении, порожденная головой и устремленная к ней (см. ил. 7).

И только тело умершей изображено без покрова, развернуто в противоположную сторону, представлено во весь рост в горизонтальном положении, покоится теперь на разноцветном многослойном ложе, словно на отложениях, сформировавшихся в течение нескольких геологических периодов, будто мертвое тело является всего лишь отрицательной формой пространства картины (см. ил. 8).

Как и на более раннем полотне, изображающем смерть Августины Дюпен, Ходлер и здесь проводит три параллельных линии голубого цвета: вероятно, в меньшей степени как иконическое обозначение отлетевшей души и в большей – как показатель



8. Ф. Ходлер. Смерть Валентины Года-Дарель



9. Ф. Ходлер. Закат на Женевском озере

горизонтального принципа изображения момента, в который происходит окончательное расставание с телом, в надежде, кто знает, на воссоединение разлагающегося и распадающегося – в конце времен. На то, что при этом завершён срок индивидуальной жизни и положен конец времени личного переживания, указывает удвоенная и расположенная вертикально коричневая линия, ограничивающая смертное ложе, словно салазки вечности. Ходлер не писал Валентину в день ее смерти. Вместо этого он изобразил открывающийся из комнаты вид на озеро в лучах заходящего солнца. Изобразил на белом фоне, который поглощает светило (см. ил. 9).

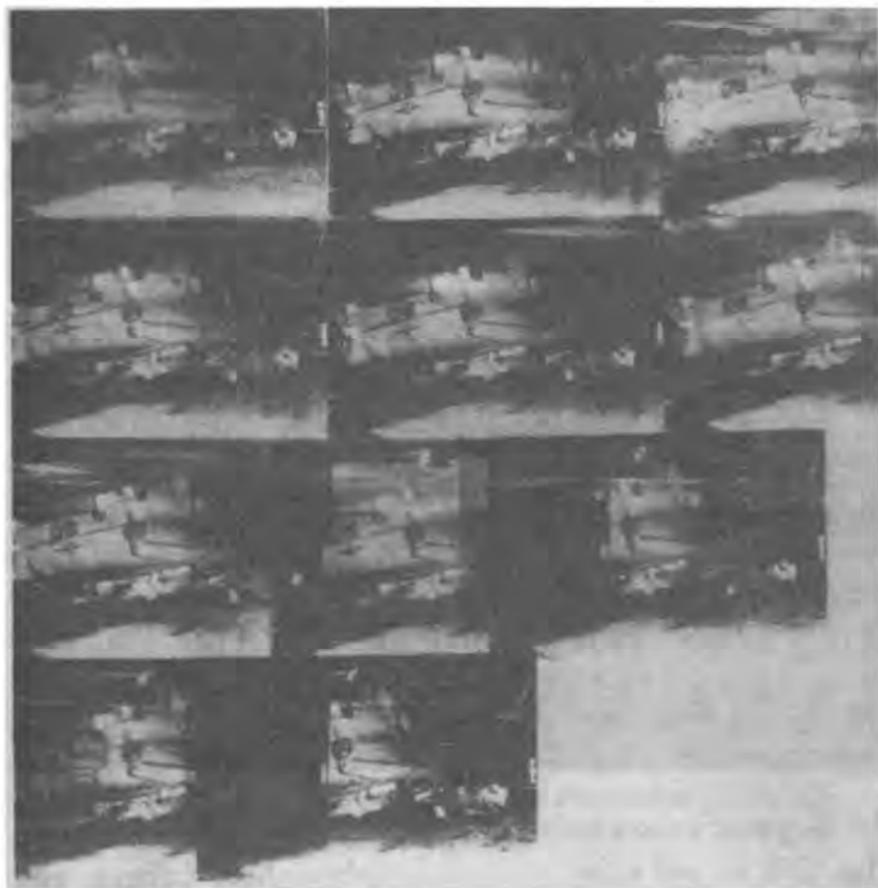
И на этой картине – обилие параллельных линий. Никакой тривиально-летальной символики, связанной с заходом солнца. Отсутствует иерархический центр цветовой стратификации, он представлен лишь в световом эффекте, который в буквальном смысле слова растворяет горизонт и простирается в цветное поле. Валентина уходит в игру красок – словно бы лучащуюся счастьем – между вертикальным падением и горизонтальным покоем. Так Ходлер празднует исчезновение ее брэнной плоти.

6

В «Сериях катастроф» Энди Уорхола, в резкой противоположности к поэтапно фиксируемому умиранию и к живописному конструированию индивидуальной смерти, конец предстает как повторяющееся расположение одной и той же фотографии в виде кадров киноленты; стремительность в состоянии покоя. Изображение прочитывается в направлении движения ленты. Происходит деиндивидуализация смерти

и ее превращение в буднично стертое, анонимное и дешевое событие, в продукт массового производства.

Это происходит в обратной пропорции к уменьшению содержательности того, что изображено, словно сама смертельная ситуация наличествует теперь только в ее воспроизведении масс-медийными средствами в виде симулякра, как в данном случае, – в виде исчезновения самого исчезновения в оранжевой краске, нанесенной офсетным способом над черно-белыми кадрами и под ними. Здесь навстречу смерти скользит само скольжение прочь из жизни. Оставляя при этом следы скольжения на



10. Э. Уорхол. 5 смертей 11 раз в оранжевом



11. Фра Анжелико. Смерть св. Франциска

картине. И поскольку картина буквально «безгранична», то у этого умирания отсутствует субъект.

В противоположность этому Ходлер устремлял свою кисть к смерти как к наконец-то израсходованному остатку жизни и времени, к некоей границе, которая определяет, где кончается ограниченное и где – сама по себе индивидуализированная в своем ограничении жизнь. Подобные границы Кант именовал, в отличие от понятия границы, «отрицаниями, которые исключают большее увеличение». Еще один мазок кисти – и художник отправил бы свою модель в небытие раньше времени. Еще одна репродукция репродукции в серии Уорхола, вместо ограничения их оранжевым цветом, – и погибшим в катастрофе



совсем нечего будет терять: они расстанутся не только с жизнью, но даже со своим изображением.

7

«Как мне высказать самое последнее? – спрашивает себя Витгенштейн в одной из неопубликованных при жизни записей. – Но это последнее мне как раз и нет необходимости высказывать, ведь это конец, к которому мы приходим, стена, в которую мы упираемся». На этой стене, правда, можно нарисовать объемное изображение символов веры. На приписываемой Фра Анжелико картине «Смерть св. Франциска» восстав-



12. И. Босх. Явления из потустороннего мира



13. С. Сегантини. Утешение в вере



14. У. Блейк. Душа парит над телом

ший из мертвых появляется собственной персоной над стеной монастыря, словно он по-прежнему сделан из того же самого материала, что и все печалующиеся о его кончине или все, кто погружен в чтение Библии, как все братья по ордену, стоящие к видению спиной, словно он и там, наверху, относится к их миру, вознесенный ангелами на вновь замурованное в цветовом решении небо: ограничивающая перспектива замкнутого мира веры.

Иероним Босх на своем полотне идет за умершими еще дальше, в открытое пространство, давая им – раз-два – возможность парить во всевозрастающей невесомости «восхождения в эмпирии», куда их втягивает космический световой туннель: восхождение в пропасть ослепительной световой воронки.



15. Ф. Боттеро. Смерть Луиса Хальмета



16. Р. Лихтенштейн. «Бу-у-у-м!»

8

Если бы взгляд мог убивать, то мир превратился бы в comic strip*. В изображенном и одновременно словесно комментируемом умирании стимулированная агрессия не достигает цели своего влечения, эта цель по-прежнему обескровлена, агрессия требует еще большего, и читатель по-прежнему слизывает с листающих картинки пальцев одну

* Комикс (англ.).



лишь бумажную кровь. Данное средство развлечения живет за счет иллюзии беспроблемной передачи образа и слова за пределы возможности их выражения, опережающего мысль, когда разгадывают смысл картинки. Иллюзию используют для накопления возбуждения и для выхода brutальных эмоций.

Слово вклинивается в картинку и может существовать там лишь на условиях, ею диктуемых. Под давлением иконической агрессии слово ужимается до экспрессивного фонетического знака, с помо-



17. Тарду. Фаучеу в яме*

* Косец в яме (фр.).

щью которого впечатление от картинки возвращается в область слова, находит свое вербальное выражение. То, что артикулируется таким образом, есть целенаправленная реакция зрителя, который вовлекается в ситуацию как соучастник битвы – пожалуй, даже вопреки вытесненному *alter ego**. Точно рассчитанное управление созерцательным чтением, ведущим поверх бездн, разверзающихся между образом и словом, имеет своим двигателем обещание, что слово и образ будут опустошены до дна вследствие взаимной декантации. Правда, бутылка остается полной при низвержении одного в другое. Рой Лихтенштейн, делающий вырезки из комиксов и останавливающий движение их сюжета, поместив фрагмент в отдельную рамку, заставляет задуматься над трезвым опьянением, а также над тем, что можно умереть от жажды, вызванной собственной, более-менее утоленной, тягой к убийству, потому что смерть здесь не поддается ни словесному описанию, ни иконическому изображению. «Слова слишком слабы», – говорится в убийственном антивоенном комиксе Тарди. Равно как и картинки: чем сильнее, тем слабее.

9

Между тем можно наглядно представить себе, что смерть не есть определенный факт, а является неким знаком, то есть фактом, уже подвергнувшимся интерпретации, стало быть, она банальным образом просто-напросто невидима. У Вильгельма Буша эта ситуация породила творческое злорадство. Его

* Второе «я» (*лат.*).



Jaja! In diesem Topf von Stein,
Da macht man den Peter ein,

Der, nachdem er anfangs hart,
Später weich wie Butter ward.

18. В. Буш. Петер-ледышка.

Вот что бывает, если сын
Не слушает отца!

(Пер. В. Вебера)

герои хотя и умирают в духе «черной педагогики», вследствие наказания за мальчишеские проделки и за попытку вырваться из узости бюргерского быта, однако эта смерть осуществляется как лишенный боли переход в иное состояние материи. «Материя = упорство мельчайшего живого существа». Это – любимая мысль Буша. Таким образом, и маленький Петер выживает на полке в чулане вместе с микробами, закатанный собственными родителями в банку для последующего употребления, причем они с большим пиететом законсервировали его «скорбный образ» после того, как «весь парнишка», превратившийся в ледышку, поскольку он не слушался родителей и продолжал кататься на коньках, растаял на печке и превратился «в жидкую кашницу».

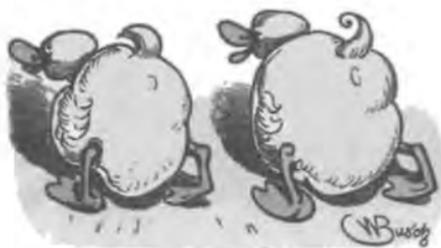
Макса и Морица тоже можно «еще разглядеть» после того, как мастер Мюллер – «трах-тарарах!» «трах-тарарах!» – «с громким шумом» бросил их в молотил-



**Hier kann man sie noch erblicken
Fein geschrotet und in Stücken.**



Doch sogleich verzehret sie



Meister Müllers Federvieh.

*19. В. Буш. Макс и Мориц.
А молотъ ей все равно –
Что мальчишек, что зерно.*

*Утки скушали помол,
Ну а мельник – сор подмел.
(Пер. В. Вебера)*

ку: они теперь – «размолоты на мелкие зернышки». Отвлекая читателя от смерти с помощью образа, воплощенного в материи, автор избавляет его от необходимости сочувствовать героям и, таким образом, питает открытый Фрейдом источник «удовольствия от юмора». Когда домашняя птица Мюллера склевывает зернышки, составляющие фигурки маленьких человечков, чаша оказывается переполненной. У детей кровь застывает в жилах при чтении этих строк, в которых осуществляется воздаяние за шутливое нарушение норм и правил: таящаяся у них внутри смерть внешне измеряется их питательной ценностью.

10

Смерть, будучи «рабом греха» (Послание к Римлянам, 6), в персонифицированном образе может являться как секс-киллер. И быть к тому же воплощением похоти. Искусство с давних пор обыгрывает ситуацию, в которой наказание смертью, грозящее за все чувственные удовольствия, оборачивается смертельной страстью и в которой сопротивление, оказываемое слабой плотью оборачивается прямотаки эротической податливостью на пути всякой плоти. Скелет, несущий смерть, приступает к делу и телу без всяких экивоков.

Отталкивающие прелести, приглашение-предупреждение относительно самой последней черты: распутство в отказе от отказа. Заразительная смертельность вожделения – *fucking death**. Не пришлось ждать слишком долго, пока они явились на свет божий – посвященные СПИДу некрофильские

* Копулирующая смерть (*англ.*).



20а. Н. Мануэль. Смерть и девушка

рисунки на стенах общественных туалетов, нацарапанные закомплексованными моралистами. Томи Унгерер под женскими трусиками держит наготове маленькую страшилку, обеспечивая короткую нервную разрядку в хихиканье. Братец Танатос подхихикивает зрителю.



206. К. Кольвиц. Смерть хватает женщину



20в. Э. Мунк. Смерть и девушка



21. Т. Унгерер. Сiesta

Скелет, который вполне абстрактно стоит на своих лязгающих аллегорических ногах, изображая то, чем он не является сам, – отрицание жизни, которое он, сколь бы ни был худ, должен представлять вполне живо, – со времен «пляски смерти» в позднем Средневековье наделен в изобразительном искусстве неблагоприятной задачей еще раз осуществлять то, что он собой представляет, в персонифицированном втирушничестве подавая смерть как ее же собственную причину. На картине Брейгеля «Триумф смерти» скелет занят представленным в многократно умноженной форме делом уравнивания всех живущих. Не в меньшей степени то же самое мы наблюдаем у Энсора и Клингера.

В серии рисунков Эдварда Мунка «У смертного ложа» можно шаг за шагом наблюдать, как плоская



22а. П. Брейгель. Триумф смерти



226. Дж. Энсор. Триумф смерти

выразительность лязгающей костью эмблемы отходит на второй план по сравнению с другими средствами изображения, как эта эмблема, затвердевая в рисунке, стирается и переводится в более значительный ритм проведенных линий. То, что происходит здесь, в комнате, где умирает сестра художника, более не застывает в образном обобщении знака смерти, прежде явленного нам за спиной женской фигуры, смотрящей в сторону зрителя и



22в. Клинггер. Третье будущее

отвернувшейся от того, что происходит на картине. Там вместо тела, отданного на произвол смерти, зияет белый фон картины. В водянисто-воздушной среде на заднем плане – в других версиях рисунка ложе умирающей словно бы движется в этой среде как плывущая ванна – формируются первые образы, напоминающие об умирающей женщине. Они не смешиваются с ее последними предчувствиями, отныне они существуют вне связи с ее телом. Это



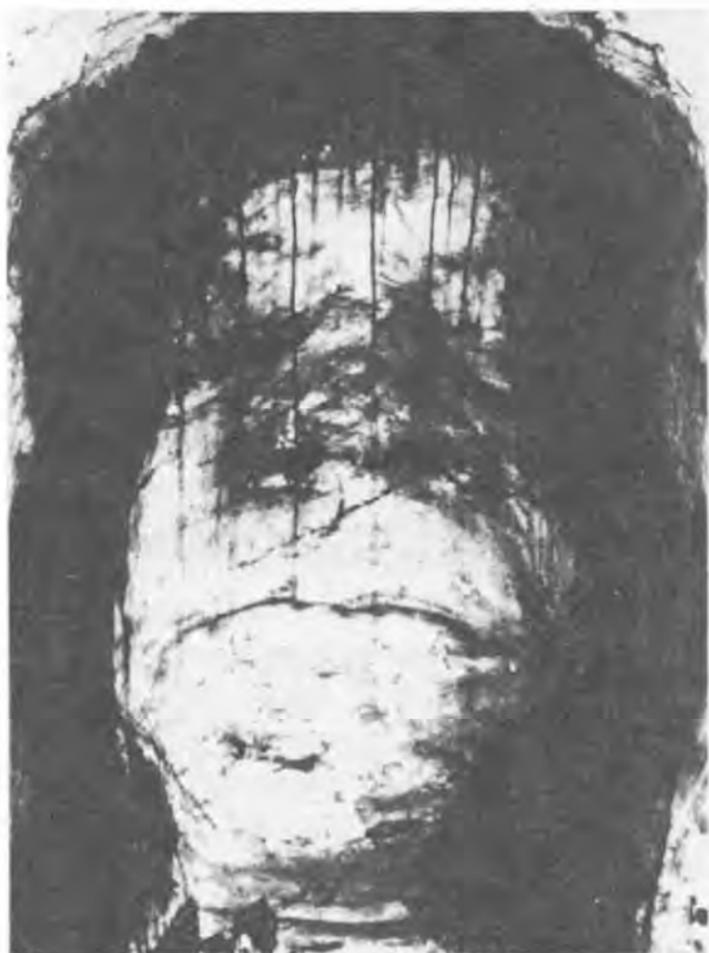
23. Э. Мунк. У смертного ложа

образы, которые одновременно и выступают из глубины картины, и исчезают в ней. Черные на белом и белые на черном. Мелькающие в глазах зрителя. Смерть предстает как игра изображения, игра тушью и карандашом. Игра поверх сжатого выражения боли от расставания, поверх любых символических смыслов, которые можно распознать в рисунке на обоях на заднем плане: диалектическое «умри и воскресни», связанное с образованием формы и ее растворением, с ограничением в безграничности, и наоборот.

12

Табу глорифицированной в посмертных масках смерти нарушает Арнульф Райнер, который переписывает, разрисовывает, пачкает, раздирает фотографические изображения смерти. На этот акт

эстетического насилия его провоцирует то, что «говорят эти лица: выстраданное и отстрадавшее, лишенное заинтересованности и аффекта в выражении. Равнодушие, словно оно есть некое допущение формы, словно оно есть некая окончательность». Переработка этих изображений создает застывшую экспрессию, создает тем, что разрушает ее и одновременно вновь эстетически ее сублимирует, вновь высвобождая силы разрушения, которые в посмертной маске, снятой с лица умершего еще до наступле-



24. А. Райнер. Посмертная маска



25. А. Райнер. Мертвое лицо

ния окоченения и появления признаков разложения, подавлены некоей гармонизирующей кажимостью: «вечный лик» словно бы говорит внятным голосом жизни. Эстетически организованное ужаса, вызываемое этими картинами, которое нарастает от изображения ликов мертвецов до серии, посвященной Хиросиме, обнаруживает протест против эстетизации ужаса, которой занято оно само. Здесь, под маской витального самоутверждения, может найти выход ужасно прекрасное влечение к смерти.

Гремучая смесь, она взрывается только в восприятии зрителя, смесь сопротивляющегося силам смерти страха с возбужденной отдачей смерти возникает на графическом листе Хорста Янсена, обнаруживающего идентификацию себя со смертью. На листе есть поясняющая надпись: «Я не умираю – я сам есть смерть». Собственное лицо художника, теле-



26. Х. Янсен. Я не умираю – я сам есть смерть

сное, костлявое, размякшее, жилистое, создается из элементов разложения его плоти.

Жан Педретти от рисунка к рисунку разрабатывал мотив черепа, связанный с жизнью и смертью – как слепок с жизни и одновременно как ее выражение. То, что череп предстает в образе пейзажа, горные образования которого при внимательном разглядывании в свою очередь застывают в облике черепа, вызывает чувство тревожной неопределенности



27. Ж. Педретти. Без названия

при восприятии смерти как природы и «натюр-морта». Растительные мотивы включаются в топографию внутренних пейзажей с их вершинами и темными склонами: отпечаток ладони с линиями, нервный цветок, и в самом черепе есть что-то от цветущей природы. И даже трупы застреленных животных омолаживаются эмбрионально. Симультанно, в одно мгновение все мерт-

вое оживляется, а все живое предстает как пережиток самого себя. В автопортрете художник с помощью кисти и карандаша посягает на самую жизнь. При этом, как, например, в данном случае, становится видимым то, что с помощью невидимого фона, который проникает в промежуточные пространства, творя форму, противостоит ей до конца как некая редукция. Сама смерть нарисовала бы жизнь именно такой, если бы могла рисовать.

На выставке в Биле один из зрителей ударил кулаком в молчащие губы мертвого лица на полотне. Оставшаяся от удара вмятина свидетельствует об этом. Равно как и размазанные по картине красной краской слова: «L'art est mort – nous voulons vivre!»*. Агрессивная реакция имеет свою правоту. Она вызвана картинами, которые открывают смерти закрытый доступ к познанию.

* «Искусство умерло – мы хотим жить!» (Пер. с фр. С. Фокина).

III



коротком тексте под названием «Сон», исключенном из общего замысла романа «Процесс», Франц Кафка показывает ситуацию, в которой его герой, Йозеф К., видит сон о собственной смерти. Сон длится до самой крайней точки, в которой К. просыпается и – выживает. Собственно, он просто хотел пойти погулять. Однако некое удивительное средство передвижения, заменяющее ему ноги, влечет его нечаянным образом на кладбище, влечет по дорожкам, с одной из которых, словно со скоростной ленты транспортера, он спрыгивает и оказывается перед «свежей могилой»: «она словно манила» его. Двое мужчин по ту сторону ямы держат высокий могильный камень, а третий, «художник», начинает писать на нем:

Благодаря какому-то особому приему он выводил буквы самым обычным карандашом; он написал: «Здесь покойся...» Буквы были четки и красивы, вырезаны глубоко и сверкали чистым золотом. Написав эти слова, он оглянулся на К.;

тот, нетерпеливо ожидавший, что последует дальше, смотрел только на камень и не обращал внимания на человека*.

Нетерпеливо ожидая, что он прочтет на камне свое имя, К. замечает, что пишущий эти буквы не видит его, К., не видит его тяги к смерти, не подтверждает ее. Не случайно «какое-то страшное недоразумение» – они растерянно смотрели «друг на друга» – приводит к тому, что написание текста, который мог бы удовлетворить желание К., вдруг замедляется. На самом же деле письмо только отсрочивает тягу к смерти и помещает того, кто при чтении собственного имени на могильном камне хотел бы видеть себя мертвым, в парадоксальную ситуацию, в которой он сам отделен от себя и ощущает себя заживо погребенным. Многоточие – «Здесь покоится...» – как бессодержательный знак письма, как яма в тексте – это могила, в которой он желает обрести покой, равно как и яма, отверстие в голове читателя, которому приходится вынести незамещаемый пропуск на месте еще не написанного имени как предощущение бытия в смерти. Йозеф К. отделен от своих чувств надписью как могильной плитой. Он приведен «в отчаяние» неудачей художника, и он «долго всхлипывал», словно процесс писания должен заместить умирание, его собственное имя, которое пишет другой человек, – его собственную смерть, каковой, как ему представляется, он лишается в той же мере, как он лишен и собственной жизни, которую ему предстоит потерять. Тот, кто так живет, не может ни жить, ни – как охотник Гракх – умереть. В конце концов

* Пер. Г. Снежинской.

Йозеф К. начинает понимать, что готовит для него этот сон:

Художник дождался, пока он успокоится, и, не видя иного выхода, снова взялся за надпись. Первая же черточка, проведенная им, принесла К. избавление, но художник вывел новую букву явно нехотя, против воли, и она вышла не такая красивая, – она уже не сверкала золотом, и линии были тусклые, нечеткие, зато буква получилась непомерно большой. Это была буква «Й»; художник почти закончил ее и вдруг яростно топнул ногой, так что с могильной насыпи полетели вверх комья земли. И тогда К. понял его. На извинения уже не осталось времени, К. зарылся пальцами в землю, оказавшуюся очень податливой; казалось, кто-то заранее все подготовил и лишь для виду сверху оставил тонкий слой, под которым зияла яма с отвесными стенками, и, мягко опрокинутый навзничь каким-то течением, К. опустился в нее. И когда он уже лежал там, силясь поднять голову, и был уже принят непостижимой глубиной, наверху его имя ярким мощным росчерком разбежалось по камню.

Восхищенный увиденным, К. проснулся.

Он просыпается на царапающей его острой кромке, на границе между желанием смерти и страхом смерти: просыпается, вместо того чтобы потерять рассудок и отдать его надписи. Вследствие синхронизации процесса умирания и процесса письма и то и другое становится обоюдной метафорой. В дневниковой заметке, датированной августом 1914 года, говорится: «...К сожалению, это не смерть, а лишь вечная мука умирания». О своем творчестве

в двойной перспективе double-bind*, которое сохраняет его жизнь в той же степени, в какой и разрушает ее, Кафка высказывается в письме к Макс Броду в 1922 году:

«Для жизни нужно лишь отказаться от самоулаждения; надо войти в дом, вместо того чтобы восхищаться им и украшать его венками... Но сам я не могу жить дальше (после смерти. – К. Х. Н.), потому что я ведь и не жил, я остался глиной, я не превратил искру в пламя, а использовал ее лишь для иллюминации собственного трупа». Это будет особенное погребение: писатель, то есть нечто несуществующее, предает старый труп, давно уже труп, могиле. Я в достаточной степени писатель, чтобы в полном самозабвении – не бодрствование есть первое условие писательского творчества, а самозабвение – наслаждаться всеми чувствами или, что то же самое, желать рассказывать о них, но этого уже не будет. Однако почему я говорю лишь о реальном умирании? В жизни ведь то же самое... На каком основании я, не имеющий дома, должен бояться, что дом внезапно рухнет; ведь я же знаю, что произойдет до всякого краха, если я не выйду из дома, оставив его на волю злых сил?»**

Если творчество, писание, соответствует уходу из дома, а не его обживанию, – «только писание – не у себя дома», говорится в дневнике (6.12. 1921), – то оно является метафорой традиционного представления об умирании как о покидании пустой

* Неразрешимое противоречие (англ.).

** Пер. М. Харитонова.

телесной оболочки. Тогда и сновидение о буквально-письменном умирании, дающее чувство счастья, соответствует своей противоположности – бодрствованию, вспыхивающему в движении текста к концу, чтобы затем погаснуть, в переходе в другое агрегатное состояние: положить себя в пустую могилу как метафору телесной оболочки, «въехать в дом», начать жизнь в умирании и начать писать в самом прекращении письма. И тут, и там – слишком поздно. Обрывающаяся во сне надпись сообщает белизне писчей бумаги такую степень надежды, которая гасит эту белизну, и одновременно сообщает ее тщетность? В конце концов смертельной является не надпись, а метафорический перенос писания и умирания. Когда Кафка описывает свою болезнь как борьбу двух фехтовальщиков, схватившихся в кровавой схватке друг с другом внутри его легких, то, пожалуй, позволено будет сказать, что он, выкашлявший свои легкие до смерти, умер от этой метафоры.

2

Флобер создавал книгу «Госпожа Бовари» как анатомическое исследование, как результат холодной манеры письма. Свой отточенный стиль хирургического препарирования чувств он не в последнюю очередь обращает и против себя самого, – «La Bovary, c'est moi!»* – текст затрагивает сам себя за живое. И прежде всего там, где речь идет об умирании. Вся хореография текста точно построена вокруг смерти как пустого центра, вокруг той «черной

* «Мадам Бовари – это я!» (*фр.*).

дыры», на которую в конце концов похож раскрытый рот трупа. Именно оттуда говорит рассказчик, и он позволяет телу умирающей, и особенно мертвому телу, восстать против текста, который он плетет как раз вокруг этой черной дыры, восстать против всех попыток стоящих вокруг людей дать происходящему объяснение, против всех натужных оправдательных мнений, которые притязают на то, чтобы зачеркнуть смерть в ее тотальности, заполнить дыру и заставить ее исчезнуть. Самым живым человеком в книге предстает умирающая женщина. И даже мертвую, само воплощение изображения не удастся уничтожить путем изображения. Вот уж действительно: «Мадам Бовари – это я!». Шарль, застывший, словно статуя, стоит у изножья постели, неспособный заплакать. Эмма сама инсценирует собственный ритуал умирания, противясь расчленению, которому подвергается ее отравленное тело, направленному сверху вниз, вслед за жестами отпускающего ей грехи священника. Она сама проливает те слезы, которых нет у стоящих вокруг нее; в зеркале, которое она закликает, во взглядах других – она прощается сама с собой: «...тогда она вздохнула и откинулась на подушку». Здесь явная аллюзия на Евангелие от Иоанна: «совершилось! И, преклонив голову, предал дух». Однако она еще не отошла в мир иной. Объектив рассказчика с бестактным любопытством фиксирует борьбу со смертью. Однако через крупный план проходит трещина. Это место в тексте надо читать на два голоса: речь идет, с одной стороны, об умирающем теле в связи с традиционным представлением об отлетающей, покидающей тело душе, которое, с другой стороны, более недействительно и повисает в некоем предположении, в «как бы», в пустоте:

Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue toute entière lui sortit hors de la bouche; ses yeux, en roulant, pâlassaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes, secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher*.

А потом с улицы доносится мрачно-непристойная любовная песенка о луне, которую поет слепой. Эмма еще раз оказывает живое сопротивление, выпрямляясь на смертном ложе, как распрямляется под воздействием электричества лягушачья лапка. Она раздражается смехом, в своих последних судорогах, противясь взгляду тех, кто надеется увидеть, что она наконец даст им всем покой. Она исчезает из поля их зрения вследствие того, что рассказчик гасит их взгляды в глазах слепого: это – мимесис умирания, сопровождаемый песней, в которой порыв ветра срывает с девчужки юбочку, песни, исполняемой фальшиво и поэтому как раз очень точно попадающей в ситуацию; здесь ничья душа не покидает тела:

– Слепой! – крикнула Эмма и вдруг залилась ужасным, безумным, исступленным смехом – ей привиделось безобразное лицо нищего, пугалом вставшего перед нею в вечном мраке.

* В ту же минуту она начала задыхаться. Язык вывалился наружу, глаза закатились под лоб и потускнели, как абажуры на гаснущих лампах; от учащенного дыхания у нее так страшно ходили бока, точно из тела рвалась душа» (пер. с фр. Н. Любимова).

Вдруг ветер налетел на дол
И мигом ей задрал подол.

Судорога отбросила Эмму на подушки. Все обступили ее. Она скончалась...»*

Смерть, которую оставшиеся в живых могут констатировать лишь тогда, когда она наступит, проваливается, неосязаемая, между последней и предпоследней фразами, проваливается в изменение грамматического времени из *passé défini*** в *imparfait****, в изменение, которое придает длительность бытию в смерти. Это школьный пример, который приводят на занятиях французским для начинающих. Окончание главы должно подчеркнуть, что все кончилось. Ничего подобного. Самое ужасное наступает только сейчас: мертвое тело сопротивляется изображению, которое не может по-настоящему отделаться от него таким образом, каким оно это пытается сделать. Возникает чувство облегчения, когда наконец забивают крышки трех гробов, закрывают их в словах читаемого текста. Она лежала там, покоящаяся под бархатом, с маленькой короной на распущенных волосах, в свадебном платье и в белых туфельках, она – безжизненный камень преткновения. Из «черной дыры» полуоткрытого рта в тот момент, когда ее голову слегка повернули, «хлынула, точно рвота, черная жидкость». Или это чернила, которыми пишется книга?

* Пер. Н. Любимова.

** Простое прошедшее время (*фр.*).

*** Имперфект, прошедшее время несовершенного вида (*фр.*).

Во второй части книги «У Германтов» Пруст на протяжении длинного текстового пассажа отдельными секвенциями изображает смертельно больную, измученную болью бабушку, постоянно включая в текст смягчающие ситуацию вставки. Врачебные усилия бессильно бьется в тенетах зависимости: морфий сокращает умирающей жизнь, делая ее при этом хоть сколько-то выносимой. Умирающая удалена от смерти на расстояние, равное силе боли, глубоко засевшей в ней, подобно ее собственной жизни. Только смерть может положить конец «этому жестокому недугу, который мы стремились искоренить»*. Облегчающие боль инъекции задевают этот недуг «только слегка». Под давлением железной выдержки, не оставляющей больную до самой последней минуты и контролирующей аффекты, ее «тело» облекается броней как «выставленный вперед щит», облекается как снаружи, так и изнутри, «и бабушка только тихо стонала от боли». Зато рассказчик становится прямо-таки глашатаем боли, словно он взял подряд на право выражать ее, от которого отказалась умирающая. Она словами гонит боль прочь:

Когда бабушка мучилась, по ее крутому синеватому лбу катился пот, приклеивая к нему седые пряди, и если она думала, что она одна в комнате, то невольно вскрикивала: «Ах, как это ужасно!», – а если видела маму, то, пересилив себя, не плакала от боли и стирала следы слез или, поняв, что мама слышала эти ее вскрики,

* Пер. Н. Любимова.

спешила придать им совсем другой смысл... Но она не могла удержаться от того, чтобы не сто-
нать взглядом, она ничего не могла поделать с
потом на лбу, со вздрагиваниями всего тела, которые
она, впрочем, тотчас превозмогала.

Черты ее лица, словно высеченные резцом смер-
ти, «как у человека, которого лепят, были целиком
поглочены усилием послужить ваятелю натурой
для неведомой нам работы». Возникающая репре-
зентация делает излишним живой оригинал и ульт-
имативно заступает его место вплоть до предель-
ной идентификации с ним: «Ваятель заканчивал ее».
Однако, несмотря на эстетическую петрификацию –
своего рода акт обратного творения, – которую со-
здает взгляд рассказчика, «труд ваятеля был еще не
окончен». Она еще способна сопротивляться имея
тот остаток жизненных сил, который отделяет ее от
смерти и который слово не в состоянии измерить,
она – как сторож своей собственной могилы, в ко-
торую ей предстоит быть опущенной. Именно то,
чего *не хватает* этому лицу для эстетического со-
вершенства, – оно «загрубелое», покрытое «жилка-
ми», которые «казались жилками не мрамора, а како-
го-то более шероховатого камня», – придает ему
силы сопротивляться приближающейся смерти, на
которую направлен «труд ваятеля». Следующий пас-
саж создает аллегорию рассказывания о смерти, об-
разующего вследствие участливого перехода в грам-
матическую форму *futurum exatum* дистанцию, с
которой о завершении жизни можно рассказывать
вопреки описанному процессу приближения конца:

Голова у нее была все время приподнята, отто-
го что ей не хватало воздуха, а взгляд от уста-

лости ушел внутрь, и ее обесцвеченное, сжавшееся, пугающее своей выразительностью лицо казалось лицом какого-то первобытного, почти доисторического изваяния, загрубелым, иссиня-желтым, с безнадежным выражением глаз, лицом дикарки, стерегущей могилу. Но труд ваятеля был еще не окончен. Вскорости надо будет разбить статую, а потом опустить в – с таким трудом, ценой мучительного напряжения охраняемую – могилу.

Потом, в конце главы, в конце умирания, описанного на многих страницах, «труд» наконец «окончен»: «Смерть, точно средневековый ваятель, простерла ее на ложе скорби в обличье молодой девушки». Обратное «ваяние» смерти, еще раз, и на сей раз окончательно, завершено в повествовании. Отвратительный вид прикладываемых к голове бабушки пиявок используется как движущая сила для одухотворяющего перекоса внимания рассказчика с измученного тела на глаза больной, «исполненные духа». Осуществляется метонимическая сублимация того, что происходит с ее телом:

Когда, несколько часов спустя, я вошел к бабушке, присосавшиеся к ее затылку, вискам, ушам черные змейки извивались в окровавленных ее волосах, словно в волосах Медузы. Но на бледном и умиротворенном ее лице, совершенно неподвижном, я увидел широко открытые, ясные и спокойные, по-прежнему прекрасные глаза (может быть, даже еще более умные, чем до болезни, потому что она не могла говорить, не должна была шевелиться и доверила свою мысль глазам, а мысль способна возрождаться

благодаря тому, что у нас отсосали несколько капелек крови), глаза кроткие и точно маслянистые, на которых огонь топившегося камина освещал перед больной вновь завоеванную ею вселенную.

Однако этот пассаж предстает как речь повествователя, излучающая свет, это его глаза, в которых кровь, *sang rouge sent**, оборачивается способностью духовного зрения, и речь рассказчика не видит того, кто заполняет ее пустоту собственной речью. В самой агонии, когда внук, вытирающий слезы, намеревался проститься с умирающей, поцеловав ее: «Должно быть, она уже ничего не видит <...>. – Трудно сказать, – возразил доктор», – возможность взаимного созерцания закрыта, словно бы увиденный взгляд умирающей препятствует ее уходу. Обступившие умирающую следят друг за другом, является ли боль, которую они демонстрируют, болью истинной утраты, а в это время движение смертельно больной женщины к состоянию тварной вегетативности – в духе представлений о процессе умирания в XVIII и XIX столетиях, когда смерть изображали лишь как пустоту, возникающую среди людей и опускающую занавес, соответствующий социальному положению усопшего, – подчеркивается тем, что она больше ничего не видит: «Его возбуждение не имеет никакого отношения к нам: нас оно не видит, не узнает. Но если на кровати корчится животное, то где же бабушка?» В последний раз она «широко раскрыла глаза». Рассказчик между тем сообщает о себе, о том, как он бросается к всхлипывающей служанке, «чтобы приглушить

* Наверняка (*фр.*).

ее рыдания», а родители между тем «заговорили с больной», которая еще раз резким движением приподнимается на постели, «точно защищая свою жизнь». Приход смерти в повествовании переносится в сферу невидимого. Смерть обозначается акустически, негативно, тем, что вдруг прекращается шум, создаваемый кислородным аппаратом. «Шум кислорода стих, доктор отошел от кровати. Бабушка умерла». Смерть на физическом уровне, словно техническая запасная деталь, которая искусственно удерживала жизнь в этом нежизнеспособном естественном теле, вдруг оказалась способна заменить его. Предстает и на уровне метафорическом. Сверх того, метафорика сама по себе используется как некий аппарат. С помощью придания повествованию музыкальности умирающей дается возможность эстетического дыхания: «...Под приглушенный аккомпанемент непрерывного журчания бабушка словно пела нам длинную радостную песню, и эта песня, быстрая и мелодичная, наполняла всю комнату». Именно рассказчик есть тот, кто приписывает ей *свое* пение, когда он описывает ее лебединую песнь, исполняемую в бессознательном состоянии; над почвой ужасающей реальности движется воздушная подушка его слов:

Быть может, с ее дыханием, слышимым, как дунение ветра в свирели, сливалось что-то напоминавшее вздохи человека, выпущенные на волю перед смертью, создающие впечатление, что человек мучается или блаженствует, хотя на самом-то деле он уже ничего не чувствует, и, не меняя ритма, придающие особую благозвучность длинной музыкальной фразе, а фраза поднимается, вздымается все выше, низвер-

гается, затем вновь вырывается из облегченной груди и бросается в погоню за кислородом. Но, взлетев так высоко и прозвучав с такой длительной мощью, песня, сливающаяся с молящим в самой своей томности журчанием, по временам словно затихает – точь-в-точь иссякающий ключ.

В противоположность к Флоберу, у которого представление о душе и о смерти реализуется в технике метафоры, здесь техника одушевляется, происходит ее архаизация и превращение в метафору иссыхающего жизненного источника, переведенную в звучание. В этой ситуации метафорического переноса лишь выражение телесных страданий, лишенное собственного слова и прочитываемое только со стороны, на лице страждущей, – «*qui ne s'adressait pas à nous*»*, как говорится выше, – обретает «излияния»:

Быть может, бабушка даже и не сознавала, какое множество радостных и нежных чувств, сдавленных страданием, бьет из нее, словно внезапно вырвавшиеся на поверхность родниковые воды. Можно было подумать, что из нее исходит все, о чем ей хочется нам сказать, что только наше присутствие вызывает ее излияния, торопливость, горячность.

В потоке звуков, которые вызывает к жизни рассказчик, звуков как некоего словоохотливого выражения внутреннего содержания, спрятанного под броней тела, он снимает всякое разделение внут-

* «Которое не обращалось к нам» (*фр.*).

ренного и внешнего начал, которое обычно обуславливает смерть, имплицитно другое умирание, словно выскальзывание из оболочки, и переводит умирающую в другое агрегатное состояние, в котором ей предстоит отзвучать в дрящейся тональности, лишенной центра. Такой способ повествования предстает как ответ на робкий вопрос: если перед ним лежит одна лишь телесная оболочка, «то где же тогда моя бабушка?».

4

«В ночь на субботу, – цитирует Петер Хандке в начале своей повести «Нет желаний, нет счастья» (1972) информацию из рубрики «Разное» в воскресном выпуске каринтийской «Народной газеты», – домашняя хозяйка из А. (община Г.) пятидесяти одного года покончила жизнь самоубийством, приняв слишком большую дозу снотворного»*. Это была его мать. Мать, еще раз стертая как личность путем некоей рубрикации, мать, уложенная в определенный ящик вместе со своей жизненной проблемой, сорвавшейся в смерть. Данному тексту противопоставляется другой текст. Происходит это не без трудностей, о которых рассказчик размышляет по возрастающей, до тех пор пока тема его размышлений как проблема отношений, неразрешимая в описании, как проблема неразрешимого в описании отношения, растворяется в нем: смерть матери остается неким пробелом в тексте, пробелом, который уже в самом начале внедряется в текст на семантическом уровне и создает его пористую струк-

* Пер. И. Каринцевой.

туру, включая в него различные формы утраты или отсутствия: «бессловесность», «бездумная дрема», «бесчувственный», «лишенный сопротивления», «беспредметный», «бессмысленный», «безболезненный». Отношения с матерью начинаются лишь после ее смерти в медиуме письма. Их место – текст. Эта «история действительно имеет дело с чем-то поистине невыразимым». Поскольку рассказчик постоянно вынужден повторяться и поскольку он отказывается признавать эту смерть как осмысленный конец жизни, потерявшей смысл, он никак не может закончить и вынужден начинать вновь и вновь:

...Я не отдаляюсь, как обычно случается, с каждой новой фразой все дальше и дальше от внутреннего мира своих персонажей, чтобы в конце концов, свободно вздохнув, будучи в торжественном и радостном настроении, взглянуть на них со стороны, как на каких-то насекомых, сунутых наконец-то в коробочку, а пытаюсь, оставаясь неизменно серьезным, воссоздать с помощью слов образ человека, которого не в состоянии выразить полностью одной какой-то фразой, так что мне приходится начинать все снова и снова, но я все же не добиваюсь обычного, необходимого для писателя беспристрастного взгляда... Взглянуть со стороны я могу лишь на себя самого, а мою мать мне то удастся, то не удастся, как обычно и себя самого, изобразить окрыленной, парящей, создать из нее этакий безмятежный литературный образ. Ее в коробочку не сунуть, ее никак не ухватишь, слова точно проваливаются куда-то в темноту и потом валяются как попало на бумаге.

Непостижимость этого отсутствия отношений отражается уже в самой трудности начать текст. Обращение к смерти матери в форме литературного текста обосновывается дважды – как потребность и как напряжение воли, как словоохотливое переведение в форму сообщения всеобщего участливого чувства, которое без словесной передачи закоsnело бы в «тупой бессловесности»:

Да, скорее засесть за работу, ибо горячее желание написать о матери, хоть оно внезапно и возникает еще иной раз, бывает столь смутным, что мне понадобится усилие, чтобы сообразно своему состоянию не просто выстукивать на пишущей машинке какую-нибудь одну букву.

Возникает лишенная текста машина по производству текста, стопорящаяся, с одной стороны, «крайней потребностью высказаться» и, с другой, «крайней бессловесностью». Из этого уже в самом начале возникает некое обращение к припоминанию, связанное с определенным чувством досады, следует сообщение о как бы спонтанных вещах, порожденных работой памяти, – ни в каком случае не первое, все что угодно, но никак не непосредственное выражение не прошедшей сквозь фильтры субъективности. «Когда я пишу, я неизбежно пишу о прошлом». Письмо есть некий генератор воспоминаний, а не наоборот, правда, лишь во фразах, «которые только прикидываются равнодушными». «Я занимаюсь литературным трудом, как обычно, отчуждаюсь, превращаюсь в машину, которая вспоминает и выражает определенные мысли». Пытаясь сделать из процесса умирания матери «некую историю», которая выходит за пределы част-

ных интересов сына, повествование обнаруживает, вследствие обращения к анахроничным биографическим схемам, опасность опереться в языковом смысле как раз на ту почву, на которую опирается то, что описано. «Она была, она стала; она стала ничем» – вот и все быстро изложенные пределы жизни. Или это осуществляется при помощи «элементов детской игры, в которую охотно играли местные девочки: „устала – очень устала – больна – тяжело больна – умерла“». Во второй раз рассказ начинается сначала и одновременно с конца следующим образом: «Итак, все началось с того, что пятьдесят с лишним лет назад моя мать родилась в той самой деревне, в которой и умерла». Там «все» началось давно: «Фактически здесь сохранялось положение, существовавшее до 1848 года». Если «всё» для матери начинается там, то «деревня» является также тем местом, где воспрепятствовали становлению ее «я», местом, где социум отвергал ее желания, осуществляя процесс ее последовательного умерщвления: «Редко, ничего не желая, она была чуть счастлива, чаще же, не желая ничего, она была чуточку несчастлива». Для повествования это та самая точка, в которой, собственно, и началось «это», закончившееся добровольным уходом из жизни. Закончившееся в той ситуации, когда «я», по Лакану, приходит туда, где оно уже было всегда. Это последний шаг, который сына, пытающегося понять как необходимость, так и свободу ее поступка, наполняет яростью, печалью, стыдом, протестом, но порой и гордостью. Ведь его мать в первый и в последний раз сделала что-то для самой себя и по своей собственной воле. «Я не хочу брать себя в руки», – цитирует рассказчик, чтобы затем объяснить со ссылкой на Гримальпарцера: «В ее сознании совершилось

ВЕЛИКОЕ ПАДЕНИЕ (Франц Грильпарцер)». В «Автобиографии» Грильпарцера между тем самоубийство как «великое падение» затушевывается с помощью ужасающе подробного описания – можно сказать – его внешней противоположности:

Ночью, ближе к рассвету, меня разбудил стук в дверь. Это была служанка, которая вместе с кухаркой ухаживала за больной. Она Господом Богом стала умолять меня пойти к больной, поскольку милостивая госпожа никак не хочет ложиться в постель. Я поспешил в комнату моей матери и увидел, что она, полуодетая, стоит у стены в изголовье своего ложа. Я стал умолять ее не подвергать себя опасности простудиться и вновь лечь в постель, однако не получил никакого ответа. Я прикоснулся к ней, чтобы, в любом случае, помочь ей преодолеть слабость, как вдруг, при свете лампы, которую держала служанка, я увидел, что черты ее лица застыли и безжизненны. Моя мать лежала на моих руках мертвой. Вероятно, ночью ей пришла в голову мысль отправиться в церковь к причастию. Когда она начала одеваться, ее постиг удар, при этом спиной она упиралась в стену, а ее колени опирались на стоящий перед ней ночной столик, и таким образом она, уже мертвая, продолжала стоять.

В официальном свидетельстве о смерти матери в ночь на 24 января 1819 года дается сухое описание ее последнего облика: «Госпожа Марианна Грильпарцер, вдова адвоката, рожденная в доме № 436, обнаружена в своей квартире мертвой и подвергнута судебному осмотру в общей больнице. В возрасте пятидесяти одного года. NB: повесилась».

Разрушительному проникновению социального, внешнего мира внутрь соответствует то, что рассказчик, который напрасно пытается выплеснуть свои чувства наружу, настаивает на процессах обращения изнутри наружу и снаружи вовнутрь: «Дождь – солнце, на улице – дома: женские настроения зависели от погоды, поскольку „на улице“ почти всегда означало – собственный двор, а „дома“ – только собственный дом без собственной комнаты». При этом «как раз ясные дни стали пугающе призрачными, и окружающий мир, на освоение которого – после кошмарных наваждений детства – ушли годы».

Мать, очень поздно обратившаяся к чтению книг, – «я словно молодею, когда читаю», – научается в воображении покидать свои пределы: «Каждую книгу она читала словно описание собственной жизни и приободрялась; благодаря книгам она начала впервые проявлять себя как личность; училась говорить *о себе*». Однако при этом она идентифицирует себя – и это является также сублимированным процессом умерщвления – с самой собой только как с фигурой из прошлого, лишенной возможности жить иначе, отделенной от будущего. В любом случае в совместном чтении между матерью и сыном иногда возникает связь. Письмо еще более радикально становится средством возникновения их близости, возникновения идентификации, сообщаемой текстом, в следующем отрывке повести:

Минувшим летом, когда я был у матери, я застал ее однажды в постели с такой безнадежностью на лице, что не решился подойти к ней. Передо мной, как в зоопарке, лежало словно обретшее плоть звероподобное одиночество.

Мучительно было видеть, как бесстыдно вывернулась она наизнанку: все в ней искорежилось, смялось, разверзлось, воспалилось, будто спутанный клубок кишок. Она посмотрела на меня точно откуда-то издалека, но так, будто я был ее РАСТЕРЗАННЫМ СЕРДЦЕМ – каким Карл Роман был для всеми униженного кочегара в романе Кафки. Испуганный и сердитый, я тотчас вышел из комнаты.

Только с этих пор я по-настоящему обратил внимание на мать... Теперь же она вошла в мою жизнь как некая реальность, обрела плоть и кровь, и ее состояние было столь убедительно понятным, что я в иные минуты полностью делил с ней ее беду.

То, что здесь происходит, предстает, собственно, как поглощение взгляда. Тело матери для взгляда рассказчика с двойной дистанции, пространственной и временной, становится «выражением» того, что он попытался вытянуть из нее словами, погружаясь одновременно в нее саму. И все же он остается отторгнутым от внутреннего мира матери. То, что здесь выражается в телесном смысле и все же остается материализованной метафорой бестелесного, – «покинутость», – это результат разворачивающегося в сознании постижения ее ситуации с помощью отчаянного взгляда рассказчика *ex post**. Взгляд матери, который трогает «сердце» и в котором наблюдающий за ней ощущает себя увиденным, обязан еще одному переносу. Этот перенос осуществляется с помощью переключения чужого текста в текст собственный. Однако то, что остается

* Задним числом (*лат.*).

ся от слов Кафки под давлением их инструментализации, направленной на то, чтобы обратить в слова зримое давление помысленного тела, перевести его в состояние тела текстового, является не чем иным, как грамматической функцией сдвига – «словно бы». В романе «Америка» в этой сцене у Кафки читаем: «Услышав такой ответ, кочегар только безмолвно глянул на Карла, одним этим взглядом поведав ему все невзгоды, обиды и страдания своей бессловесной души»*. Взгляду матери сообщается способность позволить рассказчику с помощью переноса представить то, что рассказчик пытается объять своим взглядом, – ее «растерзанное сердце». Это удается с помощью включения текста в текст. Рассказчик сквозь перспективу своего видения включает в себя мать, которая с этих самых пор на самом деле ускользает как объект его повествования. Даже «мертвое тело» кажется ему «ужасающе одиноким, нуждающимся в любви». Поэтому он не может оставить ее в покое, не может и просто-напросто оставить ее быть в смерти. Призрак ее тела, временами вытесняемый литературой, вновь возвращается к нему в снах, связанных с разложением тела собственного:

Случается, я и теперь еще внезапно просыпаюсь ночью, словно от легкого толчка, и, в ужасе затаив дыхание, собственными глазами вижу, как с каждой секундой заживо сгниваю... Во время таких приступов страха человек притягивает к себе все и вся, как разлагающееся животное.

* Пер. М. Рудницкого.

Нечто противоположное терапевтической работе скорби осуществляет текст, который намеренно держит открытыми раны, нанесенные расставанием с матерью. «Не верно, что работа над рассказом принесла мне пользу». Его нельзя довести до конца, в определенной последовательности, поскольку работа над ним отрицает конец, а точнее – условия, которые позволяют зайти так далеко и которые в обратной перспективе вновь обрели бы действительность любым завершением в тексте. В то время как текст продолжает запинаться, распадаясь на фрагменты и отдельные истории, – в критическом сознании повествователя, понимающего, что «мой рассказ не слишком напористо ведет меня за собой», как замечено в скобках, – тело текста, в которое он многократно вписал сам себя, начинает представлять утраченное, расчлененное тело матери: «скрученное судорогами, разбитое, разверстое, воспаленное». Если хотите, здесь возникает «заворот кишок», насколько словесный обмен веществ является, естественным образом, индентификационным поглощением и одновременно отторгающим отказом от пищи. Сам конец истории, за пределами ее конца, можно обещать только в продолжении, как, возможно, некое окончательное расставание, словно отодвинутое в текст: «Когда-нибудь я напишу об этом подробнее».

У Флобера именно тело мадам Бовари представляет за текст, который не может отпустить его. У Хандке текст представляет за тело матери, которое он не хочет отпустить. Ее еще раз ловят, используя убийственную деловитость рассказа, когда повествуется о том, как она обретает последний покой:

Приняла все снотворное, смешав его со всеми имеющимися у нее антидепрессантами. Надела трусики для менструации, в которые вложила пеленки, еще две пары трико, платком крепко подвязала челюсть и, не включая грелку, легла в постель в длинной до пят ночной рубашке. Она вытянулась, сложила руки. В письме, содержащем распоряжение относительно ее похорон, она в конце написала мне, что совершенно спокойна и счастлива, наконец-то может мирно заснуть. Но я уверен, что это не соответствовало истине.

Вместо изображения умирания – последние слова. И здесь происходит смещение в текст, который восстанавливает жестко отвергаемую прежде внутреннюю перспективу, в текст, который не в состоянии заполнить пробел, открываемый смертью, а в состоянии лишь прикрыть его саваном.

5

Болезнь и смерть должны существовать, пусть даже в воображении, чтобы человек мог принять решение жить. Это проповедует Томас Бернхард в повести «Дыхание. Время выбора», в третьей части своей многотомной автобиографии, в которой он рассказывает, как восемнадцатилетний юноша, заболевший смертельно опасной болезнью, делает выбор в пользу жизни, словно ему по силам такой выбор. Эпиграф из Паскаля представит как некий иронический знак: «Люди, не будучи в силах избежать смерти, бедствий и неведения, вознамерились ради счастья совсем о них не

думать»*. Бернхард, напротив, в своей книге погружается в самую глубь работы памяти. «Счастливым» он при этом не становится, однако, как он сам утверждает, обретает свободу и самосознание, позволяющие ему устремляться к будущему, взять свою жизнь «в свои руки (и прежде всего в толк)»: «Инициативу давно захватила *моя* голова». Силы для того, чтобы продолжать жить и дышать, он завоевывает у опыта приближения к смерти. Он делает это вдогонку, еще раз переживая все в воспоминании, совершающем круги в пространстве текста. Именно в нем, потому что как раз текст на его внешнем, содержательном уровне утверждает противоположное:

Здесь я фиксирую то, что занимало мысли юного пациента, каковым я тогда был, и не более. Впоследствии все могло предстать в ином свете, но в то время – нет. Тогда я чувствовал иначе, чем сегодня, и мыслил иначе, и все мое бытие было иным.

Обманчиво намерение – воспроизвести в пишущем сейчас этот текст человеку эти чувства, представить, «доверяясь своей памяти и разуму», его переживания, словно они хранились в каком-то сосуде, представить, «добиваясь истины и ясности», причем изображаемое им, то, что «составлено из множества, неисчислимого множества осколков возможностей, которые дает память», собирается вместе, осмысливается, обобщается под диктатом процесса изображения. От этого факта нас уводят в сторону, сообщая, что «здесь» нам представлены «фраг-

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

менты, из коих, если читателю будет угодно, он может, ничтоже сумняшеся, сложить целое». В сознание читателя переносятся и передаются слова и мысли, которые породило сознание автора в ту давнюю пору и которые порождает оно сегодня, в работе по записыванию прошлых слов и мыслей, прикидывающейся лишенной каких-либо механизмов отбора, переносится то, что отделено в воображении от рассказанной жизни автора: господство сознания над телом и его брэнностью. «Тело послушно духу, а не наоборот», – так учил его любимый дедушка. И герой усваивает эту максиму, спасающую ему жизнь. Совсем скоро, после того как из ванной комнаты, куда отправляли одних умирающих, его снова вернули в переполненную «усыпальню», на эту «арену ужаса», на этот «производственный участок смерти непрерывного цикла, без разбору хватающий и перерабатывающий все новое сырье», где он уже пережил последнее причастие, «обрушившись в самые глубокие низины человеческого бытия», он «снова занял место на своем наблюдательном пункте». «Моя голова вновь была заполнена планами». Его «критический разум» вновь начинает функционировать, позволяя ему «безболезненно воспринимать саму «усыпальню» и наблюдать то, что в ней происходит». И здесь текст на глазах у зрителя совершает свое первое «сальгомортале», создавая просветленную «зону мысли», сначала на уровне содержания, делая из нужды сомнительную добродетель, из переполненного большими скорбного места, в котором царят пустота и холод людских отношений, в атмосфере бездушного и безразличного умирания: «В этой зоне для нас достижимо то, чего нам никогда не достигнуть за его чертой: самоосмысление и осмысление всего

сущего». И именно художник, как учит его дед, должен время от времени погружаться в эту «юдоль, заставляющую осмыслить самое главное и жизненно важное», попадать в больницу, в тюрьму или в монастырь, и «даже болезни, заставившие нас пойти на это», мы должны «обнаружить в нас или придумать, или даже вызвать искусственно», при этом и без того нет уверенности в том, «есть ли они вообще – настоящие-то болезни? Может, они все придуманы, так как болезнь сама по себе есть нечто вымышленное». И здесь во второй раз совершается кульбит, – «сальто-мортале», переход от изображенного мира в ситуацию изображения, – поскольку «процесс выздоровления» путем созерцательно-мысленного исключения себя из процесса умирания, вокруг которого все непрерывно вертится, соответствует той повествовательной позиции, что навязывает, а затем и показывает читателю само умирание, которое юноша поначалу регистрирует лишь на слух, из шумов дыхания, а потом видит его непосредственно и научается наблюдать за ним. «Я, – говорится в книге, – вновь открыл для себя удовольствие мыслить, а значит, разнимать на части, расщеплять и растворять созерцаемые мною предметы». Подобное происходит и позднее, связано с историей выздоровления, но вполне переносимо и на позицию писателя, который все записывает и приписывает себе, хотя при этом заявляет, что он отделяет себя от письма и движется в обратном направлении:

Мой прием оказался удачным, связи были восстановлены, время обрело свой последовательный ход, мысль нашла свою путеводную нить. В моменты наибольшей ясности для меня ста-

новилось очевидным, что речь шла не просто о логическом развитии, а скорее о каком-то озарении, о *внутренней* логике, которая окончательно сложилась тогда, в ванной комнате, где я очутился, может быть, в самый критический миг, логике, за которую я тут же ухватился, сделав выбор в пользу второй жизни, ради своего будущего.

Речь идет о будущем, которое, как время жизни, в процессе письма уже исчерпано и должно быть обновлено путем соединения позиции пишущего с позицией «принимающего решение». Так жизнь подвергает себя олитературиванию в той мере, в какой Бернхард своим писанием отделяет себя от своего больного тела и замыкается в «духе», как он утверждает, на пути к самому себе. Этому соответствует «открытие», которое он в конце концов делает в санатории по «болезням органов дыхания», открытие, «что литература может подвести к математическому решению жизни и собственного личного существования в каждый его миг, если ее использовать как математику, а со временем, стало быть, как *высокое*, в конечном счете *высшее математическое искусство*, которое мы вправе именовать *чтением*, лишь овладев им в совершенстве». Точка зрения, связанная с самообладанием, снова появляется, и автор старается связать ее с читательской позицией. При этом совершается третья «сальто-мортале», прыжок через смертельную расщелину, связанный с логикой природной последовательности, логикой, позволяющей добиваться кульминации жизни в литературе, в тексте, которым оборачивается жизнь, и в этом самом тексте, ею изобретаемом и создаваемом, она нуждается в читателе как гаран-

те и контрольной инстанции. Лишь там, где читатель абсолютно открывается навстречу написанному, дышит свободно текст, который в ином случае воздействует удушающе. Да, именно там, где текст туго затягивается в бесконечных жалобах о перистальтике тематической обработки. И необходимые пористые разломы текста угадываются там, где автор крутит свою бесконечную шарманку, поющую о припоминаемом опыте близости смерти, вопреки утверждению, что он отдаляется от нее. Именно дискурс воли к жизни, воли, идущей от рассудка, находится в союзе со смертью. Именно он – двигатель целого, именно он подчиняет себе и оставляет позади себя волю к жизни, которую сам и генерирует:

Умираем мы с момента рождения, но признаем это лишь когда подходим к концу процесса, а порой этот конец тянется страшно долго. Мы называем умиранием завершающую фазу процесса умирания длиной в жизнь. Наконец мы отказываемся платить по счету, пытаюсь как-то увильнуть от умирания. Мы задумываемся о самоубийстве, когда в один прекрасный день нам приходит этот счёт, и при этом ищем укрытия в совсем уж подлых и гнусных мыслях. Мы забываем о том, что наша участь – своего рода лотерея, и потому ожесточаемся. И в финале нам уготована только безнадёга. Итог – «умираловка», где ставится последняя точка. Всё оказывается лишь обманом. Вся наша жизнь, если получше в нее взглядеться, – не что иное, как выцветший и в конце оборванный до последнего листочка календарь мероприятий.

Эти фразы предстают всеохватными, и присущая им отчаянная и беспомощно агрессивная глобальность именно тогда, когда автор намерен «говорить точно», побуждает прозу Бернхарда дегенерировать в сторону учения о гибели.

Благодаря концепции «естественной логики» – подобные словечки кишат в тексте – разрыв всегда возникает там, где в процессе письма сам текст, буквально из-под руки пишущего, пытается заменить эту логику как нечто «само по себе» логически наличествующее на нечто, возникшее в логике воображения, на вещь «в себе».

Упомянутая трещина разделяет «дух», «природу», то есть она подтверждает процесс умирания и способствует ему, рассматривая его через призму подобной диссоциации и упрекая в бесчеловечности. Впрочем, все обстоит еще хуже: эта трещина, к которой приковывает внимание неизбывная привязанность автора к теме смерти, словно вспомогательная застежка-молния, отделяет «дух» от себя самого настолько, насколько противоположный умиранию процесс выздоровления и обретения сил также рассматривается через подобную призму диссоциации. Смерть «естественна» и «логична». А все, что свершается логично, умирает. Будь то в природе, будь то в теле или в духе. Поэтому-то, как сказано вначале, «мне стала очевидна логическая связь фактов: сам я заболел вслед за дедом, когда он внезапно занедужил». Это – доказательство душевной, и еще в большей мере – духовной связи с «единственным по-настоящему любимым мной человеком», но и доказательство против этой связи, поскольку она переводится на соматический уровень. И в приводимом ниже отрывке «дух» и «природа» предстают в искаженно-слиянном соотношении друг с другом:

Но я решил для себя во что бы то ни стало выдержать все, чем страшна «усыпальня», то есть все, с чем мне предстояло столкнуться, чтобы выбраться отсюда своими силами, и пришло время, когда я начал налаживать в «усыпальне» свой механизм восприятия, который уже не угнетал, а вразумлял меня. Я больше не мог допускать, чтобы объекты моих наблюдений как-то досаждали мне. Наблюдая и вглядываясь, я исходил из того, что даже самое страшное и жестокое и невыносимо отвратительное есть некая данность, благодаря чему я вообще смог преодолеть это состояние. А то, что было у меня перед глазами – не что иное, как совершенно естественный ход событий. Ведь все эти события и потрясения, вторгшиеся в мою жизнь столь вероломно и безжалостно, как я прежде и представить себе не мог, были в числе прочего логическим следствием бесконечного и подлого, и лицемерного оттеснения природы человеческим рассудком, а в конечном счете вытеснением ее. Я не позволял себе отчаиваться здесь, в «усыпальне», я должен был просто-напросто отдаться на волю природы, которая выступала здесь в столь грубо непринужденном виде, как, может быть, ни в каком другом месте. С полным возвращением сознания, что стало возможным спустя несколько дней, я сумел свести к минимуму губительный для меня эффект собственных наблюдений.

Противоречие между защитной реакцией и безразличием снимается в позиции неуязвимого наблюдателя по отношению к чудовищности того, что представлено на обозрение, к позиции, которая

является скрытой функцией снимающего покровы изображения и не менее чудовищного допущения, что всему этому можно себя еще раз подвергнуть, читая этот текст. Томас Бернхард, вновь приводящий в движение «машину страдания и мучений», которую он потом, с позиции наблюдателя, делает оценивающей, именно эту ситуацию и навязывает читательской способности воображения, делая ее наглядной в слове – собственно смерть при этом ускользает от наблюдения. Он, правда, завидует «рыночному водителю из Маттигхофена», завидует «такому впечатляющему и мгновенному уходу из жизни» и желает себе «такой счастливой *смерти без умирания*», «возможности уйти в небытие таким вот внезапным и совершенно безболезненным образом». Наступление смерти обрывает нить повествования и разрушает пространство восприятия, попадая в пустоту, которую не удастся прикрыть словами, повторяя определения, связанные с мгновенностью события, однако именно из-за этого оно, это событие, тем отчетливее обозначено: «Впервые в жизни привелось мне увидеть, как человек, который только что, в общем-то, беззаботно и без всяких затруднений разговаривал, вдруг скончался у меня на глазах».

А сейчас он не прочь бы умыться, сказал водитель, он снял ночную рубашку и направился к умывальнику. Некоторое время я наблюдал, с какой обстоятельностью он совершает утреннюю процедуру, вскоре это стало мне неинтересно, и я уже не смотрел в его сторону. Вдруг я услышал какой-то страшный шум и тут же повернулся снова. Водитель лежал, замертво упав на умывальник, он ударился головой о

край раковины. Я еще успел увидеть то, что произошло сразу после этого: падающее тело потянуло за собой голову, которая, перевалившись через стенку раковины, грохнулась об пол.

Подобной силе тяготения рассказчик пытается противопоставить пафос нового начала, которое находится под давлением повествовательных повторов, словно речь, помимо прокламируемого в ней смысла, идет о жажде жизни в большей степени, чем о свободном «выборе» и о девизе автора держать голову высоко.

Единственно по отношению к смерти деда, о которой он узнает от других, отсутствующему рассказчику удастся изображение умирания до самого его конца, при котором язык оставляет за собой последнее слово:

Как рассказывала бабушка, в тот момент, когда священник уже подходил к постели, чтобы совершить последнее елеосвящение, дед помешал его замыслу восклицанием «Вон!». Тот, услышав это короткое слово, мгновенно покинул помещение. Вскоре после этого дед скончался, и «Вон!» было его последним словом.

Речевой акт в своей амбивалентной интерпретируемости единственный раз в тексте устанавливает параллель между дискурсом «духа» и дискурсом «тела». Указывая священнику на дверь, дед одновременно обозначает свой собственный исход. Для Бернхарда это одновременно его уход из дедовской школы жизни, уход в жизнь собственную. Это самое «Вон!» подтверждает и одновременно опровергает,

будучи последним словом, произнесенным дедом, его учение о том, что «тело послушно духу, а не наоборот».

6

Идеалом удавшегося умирания, завершающего состоявшуюся жизнь, умирания в кресле, на закате, в кругу семьи, предстает ситуация, еще раз изображенная Иеремией Готхельфом в рассказе «Дедово воскресенье», – в истории литературы, пожалуй, в последний раз, в любом случае, в последний раз с такой достоверностью. Это образцовое умирание, для детей и внуков, умирание подготовленное. Для детей с помощью ложного вывода создается соответствующее этому умиранию настроение. Дедушка уснул, «он не шевелился, не открывал глаза». «Старший ребенок не утерпел более, он встал на стул подле постели и осторожно, насколько это было возможно, поднял веко бабушки». Ему хотелось узнать, спит тот «или нет». Робкое любопытство детей относительно того, что кто-то *как бы* заснул, невозможно представить более осязаемо. Дедушка в этот солнечный и последний свой день просыпается еще раз, чтобы потом навсегда заснуть вечным сном.

«Бабушка, – говорит Кэтели, его невестка, и кладет руку ему на плечо, прижимаясь губами к седовласой голове, – не умирайте, оставайтесь с нами, ведь на земле так прекрасно, когда светит солнце! Вместе с вами для нас зайдет солнце, и на мир опустится мрак. Не умирайте, бабушка!» Однако солнце, как сказано в конце рассказа, в духе христианской аллегории, «восходит снова, и там, где светит

солнце, исчезают тени. Тень, которую смерть праведника отбрасывает на его ближних, исчезает, если в них растет и осмысляется ими надежда, если умерший сходит в могилу, а вся его жизнь, сияя, стоит перед глазами близких». Таким образом, жизнь обретает полноту в смерти. Смысл, в котором жизнь растворяется без остатка и который отнимает у окончания жизни его болезненную сторону, создает сам умирающий, произнося маленькую проповедь перед своими внуками, которым единственно позволено проливать слезы перед лицом гигроскопичности такого утешения: Бог есть тот, кто переносит хорошее деревце, дающее добрые плоды, «когда настало время», из «питомника» жизни в свой небесный сад. При таком умирании не остается и следа от телесных останков. Эта смерть наступает на закате солнца, проецируясь на горизонт.

Четкая режиссура взглядов, которая принуждает к наблюдению за тем, как закрываются глаза неба под взором умирающего, и которая отвлекает от того, что эти глаза закатываются, переводит умирание в метафору угасающего света и, в угасающем свете аллегорически свертывающегося символа, в последний момент позволяет прочесть событие смерти как метафорический процесс переноса в мир иной:

Дедушка говорил медленно, между тем солнце продвинулось еще, приблизилось к голубой кромке, за которой ему предстояло исчезнуть на некоторое время... Он смотрел на солнце, которое все более и более опускалось за порог своего ночного жилища; все стоявшие вокруг следили за взглядом дедушки. Им казалось, что

солнце становится все больше, чем ближе оно приближается к закату, становится раскаленное, а лучи его ярче. Оно коснулось голубой кромки, земля плыла в дымке прекрасного запаха, словно она, как невеста, покрылась румянцем... Солнце зашло. Это происходит быстро, стоит только ему поставить ногу на порог; над кромкой горела еще маленькая искорка, скоро и она погасла. Дедушка слегка склонил голову набок; когда солнце скрылось, он поднял голову, взглянул на Глэис и Кэтели, потом снова в ту сторону, куда ушло солнце, словно хотел обратить их взгляды туда. Потом голова его поникла, словно во сне... И когда Кэтели бросилась к нему, свет его уже погас, жизнь его угасла.

Целенаправленное смягчение границы «в чудесной дымке» отвлекает от отвлекающего маневра «естественной» семиотизации и семантизации смерти и от того, что остающееся на земле мертвое тело буквально испаряется. Такова цена одухотворения так называемой естественной смерти, ее приходится волшебным образом удалять из поля зрения.

7

Все готово к смерти по сценарию: съемочная группа «Смерти Винету» по роману Карла Мая заняла свои места, на месте и все статисты. Сначала главный герой еще раз репетирует свой уход, произнося речь, в которой человек и природа смыкаются в искусственном соответствии. И здесь не обойтись без обязательного заката солнца:

И тут он поднял руку и указал на запад. Там еще пылал огонь и жар жизни! И вот все закончилось... Для горы Ханкук завтра настанет новый день, но для Винету этого больше не будет. Его земное солнце погаснет, как погасло солнце там, за горой.

Винету, подобно диким зверям, знающим точно, «когда приблизится смерть», знает, что он умрет, и знает, как он умрет – «с пулей в груди». Так и происходит. Однако этого еще не достаточно. Процессу снова должны помогать слова. «Песня царицы неба», которую смертельно раненый апач просит поселенцев спеть для него, создана рукой Олд Шеттерхеда. Именно он, будучи не в состоянии произнести ни слова, а только горько качая головой и проливая слезы, остается тайным режиссером этой тривиально просветленной смерти, находящей свою точку схода в песне. Все всхлипывают:

И вот Винету притянул мои ладони к своей с трудом дышащей груди и прошептал:

– Чарли, скажи, ведь сейчас настал черед слов о смерти?

Пусть жизни свет мелькнет зарницей,
пусть распахнется смерти ночь.
Душа сама в полет стремится;
и смерти нам не превозмочь.
К тебе, владычица святая,
моя последняя мольба.
Я о кончине умоляю,
чтобы воскреснуть близ тебя.
Аве, Мария*.

* Пер. В. Фадеева.

Обращение в истинную веру, наивысшая удача рассказчика-певца, повторяется в словах: «Винету – христианин. Прощай!». Однако религиозная сладость не выдерживается до конца. И конец этот не связан с «верой». Поскольку в рассказе отсутствует внутренняя перспектива, повествователь, исключенный из акта умирания, вынужден с усилием проговорить смерть друга словами:

По его телу пробежали судороги, изо рта хлынула кровь. Вождь апачей в последний раз пожал мою руку и вытянулся. Потом его пальцы медленно разжались – он был мертв...

Неудача повествования, которое не может снаружи добраться до конца жизни своего героя, маскируется молчанием как деланным выражением скорби: «Что сказать еще? Подлинная скорбь скупа на слова».

8

Томас Манн в «Смерти в Венеции» поступает противоположным образом. В символическом обращении к читателю рассказчик-мужчина, который дает герою жизнь, маскирует тот факт, что именно он в состоянии вновь ее отобрать: «Фотографический аппарат, видимо, покинутый своим хозяином, стоял на треножном штативе у самой воды, и черное сукно, на него накинутое, хлопало и трепыхалось на холодном ветру»*. Вместо этого Густав Ашенбах предстает как «наблюдающий». Он сидит «так же,

* Здесь и далее пер. Н. Ман.

как в день, когда в ресторане этот сумеречно-серый взгляд впервые встретился с его взглядом». В качестве порога – внимание, не споткнитесь! – в обоюдном смешении воспоминания и реальности предстает табуированная граница эроса, равно как и граница смерти, здесь и сейчас совпадающие друг с другом и размываемые в повествовательной перспективе сублимации. Смерть предстает как прогулка вовнутрь. Там, где внешний глаз камеры отчетливо не срабатывает, может быть использовано внутреннее зрение, способное заглянуть в глаза утомленного смертью, «словно» они в состоянии видеть. Осуществляется это в как бы не принадлежащем никому языку повествования, который внутри создает противовес «туманно-безграничному» снаружи:

Но ему чудилось, что бледный и стройный психагог издали шлет ему улыбку, кивает ему, сняв руку с бедра, указывает ею вдаль и уносится в роковое необозримое пространство. И, как всегда, он собрался последовать за ним.

Абзац. Затемнение. «Прошло несколько минут», – и шаг за порог, буквально непреднамеренный, уже свершился вследствие смены внешней перспективы, – «прежде чем какие-то люди бросились на помощь Ашенбаху, соскользнувшему на бок в своем кресле». Наступила ли смерть теперь, слишком поздно, или лишь тогда, когда «его принесли в комнату», для читателя не предстает более имеющим смысл вопросом. Пусть «потрясенный мир с благоговением» в тот же день «принял весть о его смерти», зато читатель вправе сказать, что он при этом присутствовал, был внутри.

Смерть опережает окончательный распад духа и формы, препятствует тому, чтобы потрясение возобладало над приличествующим уважением, спасает представление, которое существует в глазах «мира» об этом поэте и о его произведениях, в которых «моралисты действия», «герои эпохи» узнавали свое отражение, «были утверждены, возвышены, воспеты». Смерть в последний момент спасает и ту программу сублимации, в соответствии с которой искусство все еще является «высшей жизнью» – как раз в отказе от того, чтобы прожить эту жизнь. Однако смерть одновременно и опровергает подобный взгляд. «И как всегда» Ашенбах готовится «последовать» за целью своих желаний. В воображении, в глубине души, оторванный от любой возможности внешней реализации. Это в конце концов – в экранизации Висконти с его лба стекает чернильно-черный смертельный пот – и послужило причиной его смерти. Тотальная, закрытая внутренняя перспектива в своей недоступности превращает эту смерть в закрытую для прочтения, не позволяет решить, какое из двух прочтений, которые как обуславливают, так и исключают друг друга, здесь уместно. Точка пересечения занята смертью, повелителем жизни и чтения, иронически свидетельствующим о своем авторитете, о возможности в любой момент прервать чтение.

Сопоставимо с Т. Манном, но явно иначе Криста Вольф в концовке «Кассандры» связывает смерть с выходом за пределы внутреннего пространства «я»-повествования. Рассказчица в самом начале, представляя в роли мифологически-современной героини, произносит: «С этим рассказом вступаю я в смерть», – и она, повествуя, полностью совпадая с этой героиней, еще раз проживает ее жизнь, до того самого

момента, когда Кассандра войдет в ворота Фив, перед которыми она на протяжении всей книги ожидает своей смерти: «Во мрак. На бойню. И одна». Изменение повествовательного времени осуществляет синхронизацию последних моментов жизни в сценической драматизации с рассказыванием и чтением здесь и сейчас. Рассказывание и чтение израсходовало то время, которое еще имела в своем распоряжении героиня, говорящая от первого лица. Возникает эффект песочных часов:

Свет погас. Он гаснет.
Они идут.

Белизна листа бумаги, выступающая между этими фразами и концом текста, впитывает в себя то, что читательская фантазия, на секунду отделившаяся от него, может вообразить о смерти Кассандры. Возникает небольшая ловушка для профанного, в этом случае – для слишком быстро идентифицирующего себя с античной героиней читателя. Книга в своем окончании, совершив значительное отклонение, смыкается со своим началом. «Здесь это было. Тут стояла она. Каменные львы, ныне лишенные голов, смотрели тогда на нее».

Это здесь. Каменные львы смотрели на нее. Кажется, что они шевелятся в колеблющемся свете.

Между «здесь» и «здесь», стало быть, между первой и последней страницами книги протянулись две с половиной тысячи лет. То, что было когда-то, есть и сейчас, вызванное к жизни повествованием. Правда, речь идет не о реставрации, а о возрождении. Вместо сентиментальных движений души дви-

жуются каменные изваяния. Размягчается камень. Повторяя начальные фразы книги, автор возвращает обезглавленным львам головы, «сейчас»: у львов появляются глаза, сейчас так же, как в ту давнюю пору. И как в ту пору, когда женщина училась умирать, сводя свои счета с жизнью, сегодня она, кто знает, могла бы начать жизнь по ту сторону мужской логики исключаящего выбора «или – или», по ту сторону смертельной альтернативы между жизнью и смертью. Отказу от героической смерти вместе с любимым Энеем, «по нашей воле», соответствует то, что повествование, не позволяя рассказчице выговориться, дает слово воспринимаемым ею каменным изваяниям, словно они оживают. «Последнее станет картиной, – сказано было однажды, – ни слова больше, все слова умирают перед картинами». В этой сенсационной повествовательной инсценировке удастся определить момент смерти, отдавая его в ведение природного процесса, доступного описанию. Момент, завершающий книгу, выходит за ее пределы, происходит «изменение света». В этом изображении умирание не предстает как достижение границы, как отторжение, а возникает как переход, как движение туда, здесь и сейчас, на листе бумаги.

9

В противоположность солнцу, нагруженному у Готхельфа аллегорическим смыслом, впитывающему в себя все телесное, у Рильке в его романе «Записки Мальте Лауридса Бригге» разбухающее тело старого, умирающего камергера Бригге порождает из себя смерть как еще одно тело, в его, камергера, теле содержащееся: чтобы завершить воплощение

своего смысла, жизнь выделяет из себя смерть, как экскремент. Осуществляется непосредственное выражение собственного нутра:

Длинный старый господский дом был для нее (для смерти. – *К. Х. Н.*) мал. Впору, казалось, пристраивать еще боковые крылья, ибо тело камергера делалось все больше... Он лежал на полу посреди комнаты, огромный, вздувая свой синий мундир, и не шевелился... И то не была смерть кого-то, больного водянкой; то была жестокая княжья смерть, которую камергер в себе питал и вынашивал. Всеми излишками гордости, своеволия, властолюбия, которые он не растратил в спокойные дни, теперь завладела смерть... Он умер своей, тяжелой смертью*.

Умер так, словно он должен был сам, своей активностью породить и пережить смерть. Готхельф помещал смерть в ситуацию, в которой происходит некое нарушение течения обычного трудового дня. У Рильке смерть, наделенная почти революционным потенциалом, вламывается в течение времени, по законам которого живет и дышит всё «*corps social*»**, она – «страшный соперник» церковного колокола, властитель, пришедший в Ульсгаард «на десять недель», чтобы подчинить себе все и вся. У Готхельфа смерть призвана довершить полноту жизни. Здесь же речь идет о полной смерти, которую жизнь остается сама себе должной в виде некоего остатка и которую она должна породить из самой себя «как полноту всей гибели». При этом с

* Пер. Е. Суриц.

** Общественное тело (*фр.*).

оглядкой на эпоху, знающую, в соответствии с диагнозом Мальте, лишь анонимное и «фабричное» умирание, воздействие на читателя оказывают известные строчки из «Часослова»: *«Господь! Всем смерть свою предуготовь... / Созреть великой смерти в нас пора. / Смерть – плод и средоточие всего»**. Это – «своя смерть», которая растет внутри человека вместе с его жизнью, чтобы в конце жизни воплощать собой ее полноту, воплощать тогда, когда смерть покинет свою оболочку, не воздействуя на жизнь и не ограничивая ее извне; это смерть, которая неожиданно отваживается «плакать внутри нас», когда жизнь превышает рост смерти и «мы считаем, что находимся в самой середине жизни»:

Прежде люди знали (а быть может, догадывались), что содержат в себе свою смерть, как содержит косточку плод. Дети носили в себе маленькую смерть, взрослые большую. Женщины носили ее в утробе, мужчины – в груди... Даже совсем крошечные дети и те умирали не как придется, нет, они владели собой и умирали, как им подобало или как им подобало бы в будущем. А женщинам, беременным женщинам, когда они обнимали невольно тонкими руками большие свои животы, им печальную прелесть два плода придавали: ребенок и смерть. И не оттого ли на опустелых лицах медлила густая, почти насыщающая улыбка, что они чувствовали, как созревают оба плода?

И внутри плода, как зернышко, еще раз содержится его смерть. Она сладка, как плод, однако на-

* Здесь и далее пер. В. Микушевича.

полнена смертоносной синильной кислотой. Смерть как «синеватый отвар»? Метафора смерти как черного плода совместима с метафорой смертельного зернышка настолько, насколько отмирание жизни как созревание смерти вновь подвержено гниению, затрагивающему твердое внутреннее ядро, из которого опять являет себя новая жизнь. Так у Рильке изображение смерти, избегающее всякого формирования последней черты, отодвигает границу окончания жизни и включает ее в естественный круговорот роста и увядания. И внутренний текст в «Записках Мальте» тоже не движется к концу. Эту смерть нельзя создать нарративно, не отвернувшись решительным образом, не покинув пространство памяти, заполненное фантазией о смерти («когда я вспоминаю о доме, где теперь никого нет»).

До самых последних своих минут Рильке в творчестве, письмах и разговорах возвращался к мысли об имманентном присутствии смерти в самой жизни, и эта мысль позволяла ему вытеснить из себя представление об острой режущей кромке некоего предела жизни в пользу круговой линии, вытеснить смерть, включив ее в жизнь. Наиболее отчетливо он пишет об этом графине Марго Зиццо-Норис-Кроуи 6 января 1923 года:

Я уверен – ничто и никогда не являлось неким «посвящением» в тайну, кроме как сообщение о «шифре», который позволил бы прочитывать слово «смерть» без отрицательных коннотаций; жизнь, как и луна, обладает наверняка постоянно скрытой от нас стороной, которая *не* является ее противоположностью, а есть ее дополнение до совершенства, до полноты, до

действительно целостной и полной сферы и *округлости* бытия. Не следует страшиться того, что нам едва достанет силы вынести какую-либо смертельную опасность, путь самую близкую, пусть самую ужасную; смерть не превышает нашей силы, она – мерная метка на верхнем крае сосуда: мы полны, достигая ее – а быть наполненным (для нас) означает ощущать тяжесть... Вот и всё. – ...Лишь потому, что мы в спонтанном осмыслении исключали смерть из бытия, она становилась нам все более чужой, и, поскольку мы принимали ее за чужую, она стала враждебной нам... Наше *effort** может лишь доходить до того, чтобы предполагать *единство* смерти и жизни, чтобы оно подтверждалось для нас еще и еще раз...

Прекрасно и чудесно. Остается только одно затруднение, которое описано в упомянутом отрывке из «Мальте»: смерть, в которую переливается жизнь, представляя за жизнь, то есть некое незнакомое нам начало изображает и заменяет другое начало, а жизнь, которой предстоит обрести полноту и совершенство в трудах освоенной и одновременно порожденной из себя смерти, удваивается – как предмет изображения. Этому соответствуют настоящие роды, выпадающие на долю мужчин, которые носят плод смерти лишь «в груди», а не так, как женщины, «в своем лоне». Неслучайно Рильке ощущал тяжесть и угрозу, вызванные смертью его подруги, Паулы Модерзон-Беккер, умершей при родах, то есть преждевременно, не имея возможности про-

* Усилие; стремление (*фр.*).

жить и пережить двойное материнство, телесное и творческое: преждевременные роды ее смерти. Продолжавшийся всю жизнь труд по изображению «своей» смерти, который обращает страх перед утратой субъекта в смерти в воспевание смерти как субъекта жизни, наконец-то обретающего самого себя, подтверждает то противоречие, что в конце концов этот труд был обусловлен «желанием» не «быть ничьим сном» среди такого обилия чужих песен.

10

Для Элиаса Канетти, в противоположность Томасу Бернхарду, смерть существует, потому что мы ее изобретаем, изобретаем таким способом, против которого Канетти, наполненный активной ненавистью, борется всю жизнь. «С давних пор ничто не трогало меня и не заполняло меня целиком так, – говорится в «Провинции человека», – как мысль о смерти. Совершенно конкретной и серьезной, ответственной целью моей жизни является достижение бессмертия для людей». А в книге «Тайное сердце часов», включающей в себя заметки с 1973-го по 1985 год, постоянно встречаются разбросанные тут и там инвективы против смерти, сопутствующие его воле к творческому выражению: «Почему ты противишься представлению, что смерть уже существует в живущих людях? Разве она не в тебе? Она во мне, потому что я должен нападать на нее. Именно для этого, ни для чего другого, нужна она мне, для этого я позвал ее к себе». В более поздней записи сказано еще отчетливее: «Речь для меня не идет об уничтожении смерти, это невозможно. Речь

идет об изгнании смерти». В конце концов на долю смерти не остается ничего иного, кроме достоинства этого *изгнания* – вот невидимая стена, в которую упирается Канетти: «Я проклинаяю смерть. Я не могу иначе. И даже если я из-за этого ослепну, я не могу иначе, я отталкиваю смерть прочь. Если бы я признал ее, я был бы убийцей». В книге «Масса и власть» использование смерти критически исследуется как самая опасная составляющая власти:

Момент *выживания* – это момент власти. Ужас от ощущения смерти переходит в удовлетворение от того, что мертв не ты, а другой. Он лежит, а ты стоишь. Будто ты сразил врага в единоборстве. В деле выживания каждый каждому враг, и любая боль – ничто по сравнению с фундаментальным триумфом выживания»*.

Властитель же, напротив, в состоянии богоподобной паранойи стремится гарантировать свое выживание и выставить его напоказ в своем притязании иметь власть над жизнью и смертью других людей в системе отдаваемых приказов, которые являются не чем иным, как «отсроченным смертным приговором»: «смерть как угроза есть разменная монета власти». Пусть для других описанная Канетти «атмосфера кладбища» будет иной, для понимания критической направленности его труда необходимо все же предположить, что он постоянно выводит свое творчество из воли к власти, а волю к власти выводит из своего творчества. «Неопределенность своей, еще ожидаемой жизни – это

* Здесь и далее пер. Л. Ионина.

большое преимущество», которым обладает посетитель кладбища по сравнению с мертвецами в могилах. «Неопределенность собственной еще не завершенной жизни – это его важнейшее преимущество, и при некотором напряжении сил он мог бы даже их превзойти. Они уже достигли цели. С кем бы из них он ни вступил в заочное соперничество, сила на его стороне. Ибо там сил уже нет, а есть лишь достигнутая цель». Цель и конец жизни как ее обозначение – именно это является проблемой, которая ставится в драме «Ограниченные сроком» и экстраполируется в будущее. Канетти, однако, не обращается к научной фантастике, в которой космонавты с белозубой улыбкой и со стальными телами остались в своем мышлении на уровне бидермайеровских тетушек – не в смысле технического прогресса, а в смысле изменения жизненной установки и в отношении к смерти. Так нам представляется. В стране, изображенной в драме, причиной смерти людей является дата их рождения, поскольку имя каждого – это определенное число, устанавливающее срок жизни. Каждый узнаёт о том, когда он родился и сколько ему лет, от своей матери, узнает, уже научившись говорить, и с этого момента вынужден об этом молчать. Дату своей кончины прячут в закрытом медальоне, который носят на шее и который нельзя открывать под страхом смерти. Одному лишь Медальонщику позволено вскрывать капсулу после смерти человека, чтобы проверить правильность его имени и срок жизни. Этот срок – «священный закон». Его авторитет основывается на вере в медальон, на «знании», содержание которого недоступно ни зрению, ни воображению. Предполагаемое, хотя и подтверждающееся лишь по-

смертно и недоступное общественности знание о сроке смерти отвлекает от таинственной незримости того, что ограниченные сроком именуют своим «мгновением». Главное зерно замысла пьесы и всего, что из него проистекает, заключается в доступной всем тайне медальона, который на самом деле пуст, подобно помещенной в капсулу смерти в общественном дискурсе этой страны, смерти, которая, как кажется, утратила свою угрозу. Более того: «нет ничего более священного». Эта тайна институционализована обществом, о ней в «Массе и власти» говорится, что она пребывает «в самой сердцевине власти». Она касается сокровеннейшего личностного начала, которое уменьшается до пределов знания о своем смертном часе и которое получает индивидуальные черты лишь в «последний момент», при идентификации человека с его именем. Слишком поздно. И только для других. Время истекло, движение прекратилось, жизнь получила фатальное определение со стороны чужой силы и стала управляемой. Это происходит вследствие ловкого обмана, который раскрывает главный персонаж по имени Пятидесятый. Возникает ситуация массовой эйфории, словно людям не придется больше умирать, если они перестали верить в свою смерть: «Мы больше не будем умирать! Каждый будет жить столько, сколько он хочет! Свобода! Свобода!» Предвидение будущего в определенные моменты достигает тех пределов, которые граничат с миром зрителей, существующим в пьесе как бы в далеком прошлом. Однако Медальонщик – именно здесь отчетливо проявляется и приобретает критическое начало актуальность пьесы – уже предусмотрел, чем закончится эйфория освобождения. Он

говорит Пятидесятому, который будет пощажён из-за своего любопытства, поскольку его «жжет собственное имя», «любое имя» как «смерть», – будет пощажён общественным «мгновением» ради необходимого отречения:

Вы получили свою свободу. Вы теперь знаете, что будете жить до тех пор, пока – вы будете жить. Вы стремились к этому виду свободы. Вы украли ее для себя. Наслаждайтесь же ею всем сердцем! Будьте уверены, что есть на этом свете несколько дураков, подобных вам, что предпочитают смертельное беспокойство тому покою, который создали и поддерживали мы... А значит, вместо *одного мгновения* перед вами будет простираться жизнь, сплошь состоящая из таких мгновений... Я предаю вас вашему страху.

В ходе этого интеллектуального триллера желание персонажей поведать друг другу о своей точно определенной дате смерти, лишенной всякой неопределенности, выглядит как подрывающее основы порядка. Тайна, которую друзья открывают друг другу, ведет к их обоюдной зависимости, высвобождает силы, поддерживающие систему – страх смерти. Это и есть та пища, которую надо отнять у власти.

«Моя ненависть к смерти предполагает постоянное осознание ее, – пишет Канетти в «Провинции человека», – я дивлюсь тому, как я могу так жить». И далее: «Какое это рискованное предприятие, какой ужасный риск – постоянно ощущать смерть, не примыкая ни к одной из религий утешения». От смерти, которой Канетти с неослабевающим муже-

ством желает «плюнуть в лицо», нет никакого избавления, разве что посмертная жизнь и выживание в «труде». В конце первой части «Массы и власти» с оглядкой на Стендаля говорится:

...Выжить нужно не *сейчас*. На арене появляешься через сто лет, когда тебя уже нет в живых и ты не можешь убивать. Выступает труд против труда, и если чего-то недостает, то дела не поправить, уже поздно... Но кто раскрывает Стендаля, встречает его самого и тех, кто был рядом, здесь, в этой жизни. Мертвые предлагают себя живущим как изысканную пищу. Их бессмертие на радость живым. Это жертвоприношение наоборот всем идет на пользу. Выживание теряет свое жало, и царство вражды гибнет.

Именно в этом смысле выступал против смерти Канетти в своем огромном автобиографическом труде. Свое слово он помещает в середину, он укладывает его, с растущей точностью работы его фиксирующей памяти, между самим собой и самим собой, удлиняя путь замедленной походкой. Прийти к самому себе сейчас, во время письма, означало бы – смерть. И все же он, ощущая потребность исчезнуть в своем произведении, окаменеть в нем как в собственном надгробном памятнике ради бессмертия прожитой жизни, осознает «опасность истории жизни», записывая в своих последних «Заметках»: «Трудно писать о жизни и ни в чем не распознавать бренность». Наконец, он понимает опасность оказаться «заключенным в истории жизни» так, что «сумма жизни» в конце концов будет «меньше ее отдельных частей». В последнем из вы-

шедших томов его монументальной автобиографии, в которой читатель постоянно ищет и находит узловые точки, из перспективы которых то, что удалось вспомнить, подвергается сценической тотализации на складе памяти и в которых сходятся все нити, словно только и ожидавшие, что их вплетут в текст, – итак, в этом томе кульминация достигается в рассказе об «игре глаз» умирающей матери. В ее глазах, как в некоем увеличительном стекле, собирается воедино, преломляется и рассеивается жизнь, которую ее сын пытается связать в целое в повествовании, жизнь, в одно и то же мгновение еще раз обретающая цельность и разрушающаяся:

Все, что осталось в ней от жизни, заполнило ее глаза, отяжелевшие от той несправедливости, которую я ей причинил. Она взглянула на меня, чтобы выразить это, я поймал ее взгляд, мне удалось вынести его, я желал его вынести. В этом взгляде не было гнева, в нем была лишь мука всех тех лет, в которые я не отпускал ее от себя... Теперь она предъявляла мне это чувство, и оно заполняло ее глаза.

То есть: ее глаза заполняло все то, что вызывало электрические помехи и что путем нарративной интеграции, как называют это большие знатоки по части техники повествования, было отложено и уложено целиком и полностью. Смерть как призматическая, разлагающая свет на отдельные составляющие линза участвует в написании новых «Записок», которые пытаются противостоять ей, кидая в ее прожорливую пасть фразу за фразой. В них Ка-

нетти говорит о «друге, которому все требуется в округлом виде и который поэтому держится за смерть». И еще: «В подобной разорванности весь я. Без нее я был бы инвалидом». В открытой биографии, сопротивляющейся закрытой, завершающей форме жизнеописания, Канетти надеется, что он нашел «некий способ исчезновения», который «преодолеывает смерть». Это – возможность продуктивно использовать своего ненавистного врага, использовать не как фигуру с косой, прерывающую жизнь, фигуру, на которую стрелка компаса судорожно продолжающегося письма постоянно указывает как «на магнитный северный полюс», потому что «процесс письма» принципиально имеет в себе «нечто бесконечное», а как вентиль, стравливающий давление между фразами: «Тот, кто слишком рано открыл для себя знание смерти, никогда не сможет вновь закрыть себя для него, он словно рана, превращающаяся в легкие, которыми ты дышишь».

11

Новая книга мертвых на столе? Взять у врача бюллетень или помолиться о здравии в метафорическом смысле? Рак как метафора? Нет, на этот раз, в рассказе Эрики Педретти «Валерия, или Невоспитанный взгляд», слышны совсем не эти звуки.

«Как бы ей стало хорошо, если бы ей удалось избавиться от всего, что теперь заполняет ее голову. Диагнозы, прогнозы, опухоль, облучение, лучевая терапия, гемотерапия, гормональная терапия, хирургия. Смыться, оторваться, отбросить прочь все эти штуки, из которых сочится кровь». И посто-

янно, как *basso continuo**, звучит в тексте: «к чертям мою голову». Однако вместо этого голова куда-то мчится, как «грохочущая, раскаленная, потерявшая управление машина». Всё под контролем.

Вместо того чтобы отделаться от проблемы, справиться с нею на письме, текст пишет себя в направлении проблемы, пишет чрезвычайно деловито и *cool***. Никаких попыток объяснения, никаких утешений, никакого расписания движения до конечной станции и далее – несмотря на то что здесь оказывается под вопросом и пробуждается в памяти вся жизнь, со всеми углами, трещинами и неосуществленными возможностями, и взгляд Валерии устремлен к пределу, к которому она скользит на полозьях своего обостренного восприятия, – «так много времени у нее уже не оставалось», – несмотря на все это, здесь не просто раскрывается чья-то биография, как раскрывают сумку на таможне.

Тема изображаемого умирания схлестывается с другой темой – с темой умерщвляющей силы изображения. Предприятие увлекательное и рискованное: видению художника, который ради «живости одной-единственной линии» все, в том числе и свою возлюбленную, должен превращать в материал для искусства, искусно напрягать все силы для видения и писания, противопоставлено безыскусственное, все более несдержанное женское поведение во имя жизни, с оглядкой на эту жизнь с самой ее крайней кромки, в ясности прощального света, словно глядя в первый раз. «Валерия не может ото-

* Генерал-бас (*итал.*).

** Хладнокровно (*англ.*).

рвать взгляда от Франца: ей кажется, что каждым движением карандаша он снимает с нее часть покрыва, стягивает кожу, забирает кусок за куском ее жизнь... что же это за человек, который все зарисовывает, все делает зримым, словно я таким образом не исчезну для него навсегда».

Между строк этого текста постоянно просвечивают рисунки, в которых Фердинанд Ходлер – Франц, болтающий всякую ерунду и вздрагивающий, временами исчезает за фигурой своего предшественника – поэтапно запечатлевает медленное умирание своей подруги. И Валерия иногда занимает ее место. То, насколько фатально изображение может ударить по изображенному, Валерия понимает перед зеркалом: «Лучше не обращай внимания на небольшие ухудшения, которые свидетельствуют о том, что ты сильно похудела; если бы ты могла смотреть, видеть правильно: бороздка, тень, едва заметная складка от уголка губ наискось к подбородку... Как же тут уцелеть моей душе? Если я действительно себя вижу, вижу все знаки, оставленные на мне болезнью...»

По сравнению с запоздало зафиксированным в зеркале признаками действительное состояние больного тела представлено более живо. «Мне не нравится, когда кто-нибудь видит меня такой, и мне очень не нравится, когда Франц со своими рисунками обрушивается на меня, чтобы показать меня такой усталой, такой отвратительно вялой, гнилой, такой разлагающейся». И вот она, озябшая модель, распрямляется из последних сил и прорывает оболочку, в которую ее укутал глаз художника, устремляется прочь, за пределы намётанного взгляда тех инстанций, к которым она уже притерпелась, выры-

вается, чтобы вообще иметь возможность жить, жить вплоть до того момента, когда она себя укрошит.

Умиравшая женщина хочет только одного – жить, и никак не меньше, жить, а не выживать, как Франц, которому важно утвердить свою правоту, пусть только и в творчестве. Ее желанию соответствует попытка обойтись «без заимствованных элементов изображения», ему соответствует и примечательная риторика молчания. Единственно лишь в тех стыках, прогалинах, которыми и живет эта книга и в которых вновь маячит призрак с косою, там, где изображенная реальность разваливается на многообразные перспективы изображения, только там могут обнаружиться чувства, которые писательница не намерена навязывать читателю. Эти прогалины и стыки предстают как максимальные уплотнения и как разверстые пространства, именно в них возникает ситуация, в которой читатель может разделить боль и страх героини.

В одном из заключительных напряженных пассажей рассказа, в смелой аллюзии на сцену распятия Христа говорится: «Крест – это тяжелый и твердый предмет, а никакая не метафора». Стало быть, его нельзя нести и он непереносим? И все же читатель от страницы к странице обучается подобному переносу, обучается с помощью постоянной смены перспективы от первого лица к третьему, переносу, при котором смешиваются близкое и удаленное, одно прникает в другое, по ту сторону примитивной альтернативы читательской вовлеченности или самозащиты вытеснения. А потом, ближе к концу книги, где все ее темы, словно в пляске смерти, еще раз стремительно кружатся, как в стретте фуги, зву-

чат слова, снова связанные с Христом и с преступником на кресте: «Этого человека, яростно отбивающегося и с рычанием, словно зверь, пытающегося вырваться из рук стражников, с силой удерживают и прибивают гвоздями к перекладине. И тот, кто приговорен к той же казни, вынужден слушать, вынужден смотреть – сейчас все это произойдет и со мной, а я дышу, я еще живу».

Валерия никогда не говорила о себе – «я», как и в этом случае, возвышая свой голос в защиту собственной жизни перед одиночеством смерти да еще во имя кого-то другого, и это тоже перенос – участие в ком-то с самой отдаленной дистанции. Несомненно, вопрос, заданный вначале: «Что такое смерть, можно ли ее помыслить?» – во весь голос звучит в самом конце, не опираясь на христианскую уверенность в наличии потустороннего мира, и «Колыбельная песня» Брамса, по-детски счастливая и сулящая уют и защиту кровя, колыбельная, со злобно-морбидным припевом – «гвоздочками забудем, крышечкой накроем», – обрывается в самом решающем месте: «Завтра рано утром, если угодно Богу».

Как бы то ни было, в любом случае человек, способный видеть и изображать смерть, свою собственную и смерть других людей так, как это удастся здесь, не умрет от переохлаждения. И эта книга держится своей собственной силой, силой своего изображения, держится, как сказано в ней, «пара между жизнью и смертью».

«Близкая смерть еще раз мобилизует всю жизнь», – говорит Кассандра в повести Кристи Вольф. Иначе дело обстоит у Петера Ноля, который после того, как врач диагностировал у него рак мочевого пузыря, отказывается от холодной помощи хирурга и осознанно выбирает умирание, пытаясь прожить жизнь, освободившись от внутренних механизмов подавления, прожить «жизнь из перспективы смерти», прожить ее лучше, полнее и, укрепившись чтением Монтеня, в осознании положенного ему срока. Прожить, повернувшись спиной к границе, которую он, из обратной перспективы, все же постоянно должен себе устанавливать как нечто неизменяемое и немислимое, то, на что не имеет смысла глядеть, словно зачарованному, видеть в ней катализатор жизненного подъема, отвернувшись от нее, но постоянно себе ее очерчивая, чтобы тем самым гарантировать в себе силу, способную ее зачеркнуть. *Memento mori* вопреки черте. Свежий ветер, веющий от жизненных пределов. Попытка жизнеописания – об этом свидетельствуют появившиеся посмертно «Протоколы об умирании и смерти», которые близким Петера Ноля предстояло прочитать вслух во время панихиды, – терпит неудачу, не складывается в цельный текст вопреки нескольким приступам к нему. Попытки описать свое умирание предстают дарами для «символического обмена» (Бодрийяр) со смертью. Похороны себя в тексте соответствуют неудачному бегству в ситуацию выживающего рассказчика, аукториального по отношению к собственной жизни. «Самое восхитительное в смерти» для умирающего – это ее загадочная банальность:

Смерть есть нечто общее и одновременно самое индивидуальное. Мертвый федеральный советник столь же мертв, как и мертвый югослав-мусорщик, а с точки зрения жизни – мертв даже настолько, насколько мертва муха. Одновременно смерть – это индивидуальнейшее событие для личности. Каждый умирает в одиночку, никто не может составить ему компанию, даже если умрет одновременно с ним.

На этом основании способ изображения записанного под диктовку, фрагментарного процесса умирания претендует на общезначимость: «Из своей истории ты должен сделать историю для всех. Как раз для этого смерть достаточно пригодна». Позже автор с сокрушением констатирует: «Я хотел изобразить умирание и смерть как событие, которое предписано для всех и с которым действительно можно свыкнуться, я не просто хотел утешить себя. И что получилось? Нагромождение банальных историй болезни, разбавленное пространными размышлениями, которые никого убедить не могут». И все же мысль о том, что его будут читать, компенсирует растущее одиночество умирающего за счет иллюзии, что он поделится этим одиночеством и разделит его с другими. Однако именно увеличивающееся распадение диктуемого текста на отдельные высказывания, на образующиеся одинокие островки, различные по тематике и высоте тона пассажи по эту сторону любой содержательной «субстанции», становится удручающим миметическим воспроизведением конкретного умирания и его причин: растущие метастазы разрастаются за пределы первичной опухоли. С этим, в свою оче-

редь, соотносится концепция «оазисов смысла», которые в социальном и политическом аспекте, с негативной точки зрения, в плане своего разрастающегося ужимания, подобны защитно-агрессивному «анклавному мышлению»; будучи обращенной в сторону утешения, – причем заболевание тела текста одновременно, от имени коллективной общности, преодолевающей всякое индивидуалистически-изоляционное начало, противится смысловым концепциям, ограничивающим, упорядочивающим, итожащим жизнь, – оборотная сторона медали выглядит так:

Возможно, что эти оазисы смысла, которые порождаются единичным и индивидуальным, предстают как крохотные оконца, сквозь которые можно созерцать дух или ощутить его веяние. Дух, который в конце концов всему предаст некий смысл. И тогда утраченные объекты эволюции будут снова собраны вместе, а их неудачные наброски будут восприняты как великая живопись. И тогда увидят, что незавершенные эскизы столь же совершенны, как и все завершенное.

Тем самым «смысл» связывается с завершением целого, происходит отказ от какой-либо осмысленности смысла, который в индивидуальных случаях обычно получает завершенность лишь в конце.

Еще вначале Нолль прогнозирует, что записывание будет ускоряться, поскольку он не в состоянии им управлять. «Чем драматичнее будут развиваться события, тем более несовершенным станет их описание». Тем лучше, хотя это и не является драматич-

но-окончательным. В его «беспомощности и бессловесности ухода из жизни» ему на помощь в качестве некоей замены приходит музыка, которую Нолль завещает сыграть во время его собственной панихиды, – Месса си минор Баха. «Этот триумф над смертью может изобразить одна музыка благодаря своей абстрактности – ведь, в конце концов, и смерть есть нечто абстрактное».

IV





ля приручения смерти необходима была вера в зло. Устранение одного вернуло другое в состояние первоначальной дикости»*. Так пишет Филипп Арьес в конце своей книги «Человек перед лицом смерти». Паулианское придание смерти дьявольского начала прев-

ратило дьявола в направленную вовне проекцию внутреннего преследователя, который, если ему удастся настичь человека, сворачивает ему шею. В Евангелии от Луки речь идет как раз об этом:

...Не бойтесь убивающих тело и потом не могущих ничего более сделать. Но скажу вам, кого бояться: бойтесь того, кто, по убиении, может ввергнуть в геенну: ей, говорю вам, того бойтесь (12, 4–5).

* Пер. В. Рониной.

Дюреру на гравюре «Рыцарь, смерть и дьявол» удается справиться с этой двойной демонизацией, отделив одно начало от другого.

Здесь, как убедительно показал Эрвин Панофский, «дьявольское начало не проецируется на смерть, а происходит расщепление комплекса „смерть – дьявол“». Тем самым осуществляется дедемонизация и депотенциализация обоих персонажей. *Divide et impera!** И все же их обоих, и дьявола и смерть, наше воображение представляет в метафорах расщепления. Даже в самом их изгнании за пределы общественного сознания – в соответствии с древнегреческим смыслом слова – ощущается подлинное воздействие дьявольской бактерии. Этому служит (вставленный в нашу книгу) нижеследующий

НЕКРОЛОГ ДЬЯВОЛУ.

С тех пор как его, вместе с хвостом, рогами и копытами, не стало больше в телесном воплощении, стало быть, самое позднее, начиная с эпохи Просвещения, он, нечистый, ни в коем случае не прекратил попыток утвердить свое право на труд. Покинув узкие метафизические пределы, он обосновался в литературе. В общественном изгнании дьявола во второй половине XVIII столетия прежде всего приняли участие так называемые «Библиотеки». К ним относятся обильные компендиумы, в которые сводились истории о дьяволе, о ведьмах и привидениях. Дабы отвратить от этих образов молодежь. Так дьявол вновь становится разрешенным для молодежи и пристойным субъектом, и он вновь прокрадывается в дом через заднюю дверь, используемый как пугало, во имя критики суеверия. «Не меньше стало злых людей, – злорадствует гетевский

* Разделяй и властвуй! (*лат.*)



28. А. Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол

Мefистофель на кухне ведьмы, – хоть и отвергли духа злого».

И все выглядит в самом деле так, словно дьявола вместе с тезисами Канта о радикальном зле, сформулированными в его трактате «Религия внутри границ естественного разума» (1793), окончатель-

но послали к черту как некую сверхъестественную силу, как сверхчеловеческого соблазнителя во имя зла и как источник зла. Ограничили его, сделав обычным предметом мысленного созерцания, превратили в литературного, бумажного дьявола или в продукт извращенных воззрений. В свете белого дня вся нечисть должна была обратиться в Ничто, породившее самое себя. А против чертиков с перепонками летучей мыши, реющих над молодым человеком, уснувшим над книгой на знаменитой литографии Гойи «Сон разума рождает чудовищ», может помочь только одно: надо проснуться. «Демоны внутри нас, – говорит Фрейд в начале своего анализа невротического состояния у художника Хайцмана, мучимого видениями дьявола, – это злые, отвергнутые желания, производные отвергнутых, вытесненных стремлений. Мы отвергаем лишь проекцию на внешний мир, которую осуществляло Средневековье, прибегая к этим душевным сущностям; мы считаем, что они возникают во внутренней жизни больного». О том, что дьявол как фигура вытеснения творит свои дела не только в мрачной тени *lumen naturale**, однажды эпохально включенного, но удобнее всего устраивается как раз в свете сознания, наделенный чертами Люцифера, размышлял Бодлер: «Дорогие братья, когда будут превозносить перед вами успехи просвещения, то не забывайте, что лучшей уловкой Дьявола было бы убедить вас в том, что его не существует**». Он существует и его не существует, а если его не существует, он все же существует: не как нечто, о чем можно иметь различные суждения, а как суждение,

* Разум; букв.: природный свет (*лат.*).

** Пер. Эллиса.



29. Ф. Гойя. Сон разума рождает чудовищ

как функция некоей перспективы. При этом дьявол в качестве раскольника с XVII до XX века заметно перемещается извне вовнутрь: происходит расщепление видения, дискурса и, наконец, самой субъективности. Об этом будет сказано с опорой на несколько выбранных примеров. Сказано из перспективы предмета созерцания.

2

Козел отпущения. – В концовке драмы Лессинга «Эмилия Галотти» появляется дьявол, пусть и всего лишь как некая фигура речи. Орудие убийства, которое Одоардо бросает под ноги принцу, поднимает Маринелли, послуживший принцу орудием интриги. Принц – безмолвное символическое деяние – вырывает кинжал из его рук, одновременно снимая с себя вину в словесном высказывании и приписывая другому роль дьявола:

Ступай, скрывайся навеки!.. Ступай, говорю я!..
Боже, Боже!.. неужели мало и того, что госуда-
ри, к всеобщему несчастью, такие же люди, как
все? Неужели еще и дьяволы должны прикиды-
ваться их друзьями?*

Reductio ad hominem** властителя с точки зрения возможности введения его в искушение представляется лицемерным. Он сам был искусителем, и то, что притворство предстает дьявольским, здесь звучит из лживых уст. Чтобы представить себя как

* Сведение к человеческому (*лат.*).

** Пер. М. Бандаса.

трагически страдающую сторону, как объект, а не как субъект зла, он отвлекает внимание от себя, обвиняя другого. Аналогичным образом Адам после грехопадения переключал ответственность на Еву как на искушительницу, а та, в свою очередь, обвиняла Змея. Налицо стратегия иммунизации, защиты себя путем обвинения дьявола, и дьявол предстает здесь в роли козла отпущения. На горизонте не появляется ни одного ангела в качестве антипода. Не является ангелом и Эмилия, та самая Эмилия, которая стремится избежать искушения, выбрав для себя смерть. И в образе Одоардо бюргерская добродетель не может противостоять дьявольскому характеру придворной интриги. В конце пьесы возможность выхода в гарантированную, разделенную на черный и белый цвета систему моральных норм отсутствует. Мир вывихнулся из суставов морали. Выставляется напоказ, подвергается оценке и критике персонификация зла как ложного видения: публика должна отвергнуть ложное решение, навязываемое дьявольским зрением, и, в роли общественного разума, обязана думать дальше и обходиться без дьявола.

3

Дьявол или ангел. – Маркиза д'О. у Клейста с помощью объявления в газете пытается разыскать отца своего будущего ребенка. В назначенный час перед ней предстает Леопардо, охотник, в имени которого скрывается зверь, человек, которому вполне можно было бы приписать изнасилование потерявшей чувства госпожи, и говорит, что к ней явился ее спаситель, граф Ф.:

Уйдите, уйдите, уйдите! Я приготовилась встретиться с человеком порочным, но не... с дьяволом!*

В последнем предложении этого рассказа содержится объяснение данной реплики: «...он не показался бы ей тогда дьяволом, если бы при первом своем появлении не представился ей ангелом». Ангел или дьявол – это вопрос перспективы и проблема суждения, которое морализаторски определяет перспективу. Язык тела помогает разобраться в этом лучше. С помощью языка тела – «бросившись ему (графу. – К. Х. Н.) на шею» – маркиза пытается выйти за пределы полярного схематизма, в рамках которого ее прочно удерживают феодальная мораль и, не в последнюю очередь, авторитет родителей. Либо она – дева Мария, либо – падшая женщина. В действительности она ни то ни другое. Но это нельзя выразить в слове: «Я ничего от вас не скрывала, матушка!» После того как врач установил, что маркиза беременна, мать упрощает сложившуюся ситуацию до выбора «или – или»: «Если ты признаешь себя чистой, какое тебе дело до суждения хотя бы целого консилиума врачей?» Это испытание на разрыв вызывает у маркизы телесную реакцию. Женщина отвечает «судорожным движением». Сознание ее тела, ее «внутренние ощущения» не выбирают между двумя полярными возможностями, а признают возможность обеих крайностей. Эта ситуация подрывает дискурс речи, поскольку он своей полярностью и дьявольским началом ориентирован на раскол. «А все же придется принять то или другое объяснение». И маркиза отвечает «Да!», «при

* Пер. Г. Рачинского.

этом вспыхнув горячим румянцем». Для маркизы существует два выхода из противостояния рассудка и тела в том случае, когда это противостояние становится невыносимым: один выход сторожит дьявол, другой – ангел, с одной стороны – перенапряжение разума, грозящее безумием, сопровождаемое краской стыда, с другой – обморок, сопровождаемый бледностью. Довериться сознанию или чувству – вот double-bind нечеловеческого усилия держать себя в руках. В конце, благодаря привыканию к ситуации, заметно спадает и напряжение в тексте. Маркиза находит силы, «в виду греховности самого миропорядка», отказаться от принципа «или – или» в пользу принципа «как..., так и» – в пользу ее спасителя и отца ребенка. Текст за своими пределами наталкивает нас на размышления о редукции образа человека, расщепленного на дьявольское и ангельское. Сердцевина отсутствует, обретая форму словесной оболочки.

4

Бедный старый дьявол. – Мефистофель у Гете – театральная черта, который иногда выпадает из своей роли, например, по отношению к школяру: «Ну, речь педантская порядком мне приелась: / Мне сатаной опять явиться захотелось». Этот черт, как при игре внутри игры, ведет свою партию, а главный Режиссер игры в «Прологе на небесах» дает ему роль искусителя, чтобы увеличить силу сопротивления как жало, побуждающее к прогрессу, движению:

Господь: Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, – потому

Дам беспокойного Я спутника ему:

Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу!*

Это совпадает с известной самооценкой Мефистофеля: «Частица силы я, / Желавшей вечно зла, творившей лишь благое». Таким образом, с самого начала Антихрист предусмотрен в божественном плане экономии «праведного пути». Совершенно необходимо, чтобы он был здесь, этот прагматик, циник и насмешник, обладающий острым интеллектом, чтобы послужить противовесом мечтательному титанизму Фауста в духе тех «серьезных шуток», с которыми Гете позднее сопоставлял свое произведение в письме к Сульпицу Буассере (от 24 ноября 1831 года). В качестве воплощенной мифологемы Мефистофель, по сравнению с Фаустом, предстает более древним персонажем: «Черт стар, – и чтоб его понять, / Должны состариться вы сами». Стар он и в том смысле, что все то новое, чем он пытается увлечь Фауста, у него самого уже давно позади. «Что ж, ничего тут нового мне нет», – говорит он по поводу планов Фауста отвоевать сушу у моря: «Я видел это много тысяч лет». По сравнению с ним стареющий Фауст становится тем моложе, чем большее будущее ему открывается, вплоть до «кокона с мотыльком» после смерти. Фауст по сравнению с Мефистофелем развивается в обратном направлении настолько, насколько он становится определенным типом, и обращается наконец в энтелехию, в то время как его антагонист отчетливо подвергается демифологизации и очеловечиванию. Становится даже жалко обманутого дьявола, добыча которого в одухотворенной форме с помощью

* Пер. Н. Холодковского.

небесных сил ускользает от него. Дьявол как чувственно осязаемая фигура остается на сцене, а все остальное там, на небесах, есть лишь слова, намеки, звук и дым. Злая цель Мефистофеля была ясна, в то время как добро, которое Фауст осознает «в своем искании смутном» и которое ведет его вперед, остается загадкой. Мефистофель работает на свету, по крайней мере, в театральном освещении. Он движется извне вовнутрь. Движение жизни Фауста направлено изнутри вовне. В конце концов Мефистофелю достается только телесная оболочка, которую настигла смерть и которая лишена духовного ядра, и он сталкивается с представлением о смерти как о разделении того и другого. Смерть, по его словам, теперь уж не та, что была прежде, и душу нельзя поймать как «мышь», когда она сбрасывает с себя «покровы земного мира». В итоге Мефистофель остается с пустыми руками, безнадежно выйдя из моды со своими представлениями о смерти, и он больше не понимает этого мира.

5

Адские муки фантазии, или Дьявол из бутылки. – Роман Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры дьявола» хорошо характеризует замечание Бодлера, словно специально обращенное к этой книге: «Il y a en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan»*. Сознание монаха Медарда, которому угрожают безумие и порок,

* «В любом человеке в любую минуту уживаются два одновременных порыва – один к Богу, другой к Сатане» (пер. с фр. Е. Баевской).

монаха, исповедующегося перед нами, излагая свой текст, становится ареной борьбы двух этих сил. Поскольку в процессе повествования искушение вновь возникает в адских видениях, то текст является таюже попыткой заклинания, раскаяния и противостояния искушителю. Монах-капуцин явно *over-sexed**. Вместе с эликсиром, сладким, как старое токайское вино, в кровь его проникает дьявол, порождая в герое не поддающуюся контролю одержимость: «...Поддавшись духу зла, который вновь разгорячит мою кровь адским пламенем, чтобы она, шипя и вскипая, разлилась по моим жилам»**. Дьявол растворен в крови и по той причине, что Медард прочно связан с наследственным грехом, определяющим эту генетически судьбоносную зависимость: «...Я опустил до ничтожного игралища, которым тешится злобная таинственная власть, в чьих тенетах я мнил себя свободным, а сам двигался в клетке, откуда меня никогда не выпустят». Дьявол, который всюду с адским смехом подстерегает Медарда, и в тюрьме, и в сновидении, представляет собой фигуру расщепления сознания. Он есть Другой, он – двойник, который совершает запретные деяния. Он идет на преступления, за которые приходится раскаиваться повествующему «я», он воплощает в жизнь влечения, которые лишь обозначены в этом «я». Поддаться раздвоению – значит освободить себя от адских мук, пожелать того, что запрещено, значит прийти к безумию, которое временно дает герою защиту и пристанище. Психологическое объяснение ситуации лишь отчасти осуществляется в конце романа, ослабляя напряжение текста:

* Охвачен вожделением (*англ.*).

** Здесь и далее пер. В. Микушевича.

«Нет, это не был ужасный, дьявольский морок, лишенный собственного существа, оборотень, вливающийся в мое нутро, несущийся за мной, вскакивающий мне на закорки», а был беглый монах, несчастное существо, потерявшее рассудок. Однако тот образ, который разрешает загадку дьявола, невозможно передать предметно. Где этот образ, если его нет здесь, перед глазами читателя, перед глазами Медарда? Его спасает от безумия то, что действительно существует нечто, что он принимает за черта, существует дьявол. И этот самый дьявол, ему невидимый, все-таки произносит последние слова: из соседней кельи в час кончины Медарда доносится «противный, на редкость отталкивающий голос» дьявольского брата, сопровождаемый стереотипным смешком: «Пойдем со мной, братец...» Словно в самом конце героя все-таки уносит дьявол. Если бы дьявола не существовало, его следовало бы выдумать, чтобы у нас был повод освободиться от его влияния, как говорит приор:

Тебе суждено было изведать власть сатаны; ты не мог противостоять ему, а он помыкал тобою, употребляя тебя как орудие своего злодейства. Но не думай, однако, что ты от этого менее грешен в глазах Господа, ибо тебе не было отказано в доблести, способной дать отпор нечистому. В каком человеческом сердце не бесчинствует зло, противясь добру, но без этого противодействия не было бы заслуги, ибо заслуга – лишь победа доброго начала над злым.

Эти слова вполне могли бы принадлежать Шеллингу, который в посвященных сатане главах своих лекций «Философия откровения» спасает «дос-

тоинство сатаны», возводя его как космический принцип на трон, – со ссылкой на архангела Михаила, который, «вступив в спор с противником о Моисеевом теле», не отваживается «злословить» дьявола:

Этот дух овладевает человеком, когда тот не предчувствует этого и не знает об этом... этот дух является непрерывным стимулятором и двигателем человеческой жизни, тем началом, без которого мир заснул бы, а история погрязла бы в застое и впала бы в забвение. Такова подлинно философская идея сатаны. Будучи, с одной стороны, неисчерпаемым источником возможностей, а с другой – отличаясь неспособностью их осуществить, этот дух как бы вечно алчет действительности, и поэтому апостол сравнивает его с голодным львом, который всюду ищет того, кого мог бы поглотить в вечном алкании, в своей никогда не утоляемой потребности волею человека осуществить то, что в нем самом содержится только как возможность. Поэтому он постоянно осаждаёт волю человека, всегда на страже и каждый миг готов прибегнуть ко всякому злу, использовать любую возможность, через которую воля человека позволяет ему войти в себя*.

Примечательно, что в повествовании Гофмана, – и пусть это происходит всего лишь для того, чтобы создать возможность его продолжения, – безумца, обуянного дьяволом, оставляют на воле вместо того, чтобы – как этого следовало ожидать в то вре-

* Пер. А. Шурбелева.

мя в соответствии с изысканиями Фуко о «безумии и обществе» – посадить его в тюрьму или вернуть ему рассудок, поместив в сумасшедший дом. Фантазия нуждается в безумии, в безумии, идущем от дьявола, нуждается, чтобы творить свои узоры. Вместо того чтобы этот «дьявольский морок, несущийся за мной», поместить под замок, его помещают в повествование.

Сумасшедший двойник исповедуется: «Но когда я обмозговал свои начинания, мои затаенные мысли как бы покинули мое существо и окуклились в новой телесности, образовав жуткое, но такое же мое „я“, как я сам». Это, как и в других случаях у Гофмана, соответствует опасному аспекту поэтической фантазии, у колыбели которой стоит дьявол. В дневниковой заметке от 19 января 1812 года, имеющей отношение к любовной катастрофе, пережитой Гофманом в Бамберге, сказано: «Ктх – Ктх. О дьявол, – дьявол – я думаю, что в этом демоне скрывается нечто в высшей степени поэтическое, и нужно видеть в Ктх только маску – *demasquez vous donc, mon petit Monsieur!**»** Юльхен Марк, которой влюбленный в нее Гофман давал уроки музыки, предстает под литературной маской Кэтхен (Ктх) – должно быть, той самой, родом из Гейльбронна. За этой маской Гофман *хочет* видеть дьявола, также облеченного в маску. Дьявол предстает как литературное препятствие либидо, которое угрожает изнутри. Он не может напрямую назвать это состояние. Для этого ему необходим окольный путь, ведущий через дьявола. Дьявол, грубо говоря, предстает катализатором, способствующим превращению сексуаль-

* Сбросьте маску, мой маленький господин! (*фр.*)

** Пер. О. Логиновой.

ности в литературу. Это касается и Медарда, это же соответствует поэтологии исповеди, ведь внутренний враг в виде дьявола порождается собственным телом, вселяется в двойника и, в виде литературного фантазма, может быть подвергнут заклинанию. Он оказывается в бутылке, которую открывают литературным способом. Его можно оборотить, описав его в тексте.

6

Идентичность дьявольской благодати, покупка с иголки. – В новелле «Необычайная история Петра Шлемиля» Шамиссо вполне в духе Лютера заявляет: «Не так страшен черт, как его малюют». Вовсе даже наоборот: черт не страшен и не черен, он – серый, невзрачный человек, вежливый и услужливый, даже несколько робкий. Для «бедняги» Шлемиля он добывает богатство, которое сулит герою общественное признание и положение. Тень, которую Шлемиль продает дьяволу за волшебный кошелек, предстает как символ его положения в обществе, как отражение в зеркале социального признания. Однако он утрачивает то, что искал. «Я крепко держу вас, – говорит черт, – за вашу тень... И вам от меня не уйти! Такому богачу, как вы, тень необходима*». Эта тень не очень прочно связана с его телом. Он безо всяких околичностей отделяет ее от своего тела, оправдывая себя, когда люди замечают отсутствие тени: он говорит, что отдал ее в починку, потому что кто-то слишком сильно наступил на нее, или рассказывает, что она осталась в Сибири,

* Пер. И. Татариновой.

вмерзнув в лед. Несмотря на это, он не соглашается получить тень обратно, отдав взамен душу, как предлагает ему дьявол. Он научается обходиться без тени: «За проступок, совершенный в молодые годы, я отлучен от человеческого общества, но в возмещение приведен к издавна любимой мною природе». Под маской «я» при этом выступает сам автор, Адельберт Шамиссо, естествоиспытатель-путешественник, лишенный тени, лишенный родины, не имеющий отечества, лишенный родного языка. Примечательно, что после первой реакции окружения Шлемиля на отсутствие у него тени в новелле происходит отделение рассказчика от автора как адресата текста и его публикатора. Дьявол, как можно констатировать, отделяет здесь субъект от общества в той мере, в какой этот субъект утверждает себя по отношению к последнему.

7

Адский театр, театрализованный ад. – В отличие от ситуации, изображенной Гойей, адские кошмары может породить и разум, лишенный сна. Так, в немецком романтизме утрата мира в эмпирически истощенном, превратившемся в абстракцию идеалистическом субъективизме обернулась постижением пустоты мира, испорченного творцом. Он может перечеркнуть этот мир, как говорится в «Ночных бдениях Бонавентуры», где рассказчик ощущает, что его пером водит дьявол, – может перечеркнуть его как «нелепый роман». Между тем автор и режиссер этой бездарной пьесы то ли от скуки, то ли из злорадства отказывается освободить людей от их ролей в адском театре жизни. «Ты

хочешь вычитаться из своей роли в запредельное к твоему „Я“? Смотри, там стоит скелет, бросает горстку праха в воздух и уже распадается сам, и при этом слышится язвительный смех. Вот мировой дух, или дьявол, или Ничто в отзвуке!»* Из абсолютно опустошенного, выдуманного космоса на нас смотрит, ухмыляясь, рожа дьявола. Жив он или мертв – в этом нет никакой разницы. Нужны новые раздражители, точнее – раздражители новизны. И тут черт снова к месту, протягивая нам руку. К примеру, у Граббе умирающий Готланд в ситуации денди, не теряющего над собой контроля, примеряется к аду – вовсе не как к месту наказания за грехи (ведь еще в либретто да Понте к «Дон Жуану» эта функция ада представляла сплошной видимостью) – но с позиций эстетического гедонизма:

А если
Ад? По меньшей мере, он –
Хоть что-то *новое*...

Эта позиция не настолько страшно далеко отстоит от Бодлера, который обращается к дьяволу – символу эстетической новации, некоему суперденди («le plus parfait type de Beaute virile est Satan»**, в соответствии с образом великого бунтаря у Мильтона) – как к своей музе, обращается за помощью не совершать зло, но *наслаждаться* им. В последних строчках «Цветов зла» говорится:

* Пер. В. Микушевича.

** «Сатана – вот совершеннейший тип мужественной Красоты» (пер. с фр. С. Фокина).

Nous voulons, tant le feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou ciel. Qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твое нырнуть – Ад или Рай – едино! –
В неведомую глубь – чтоб *новое* обрести!*

Снова вернемся к Граббе, который изображает адский театр бытия как театрализованный ад. В драме «Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл» кукольный дьявол появляется на сцене только потому, что чертова бабушка, устраивающая в аду генеральную уборку, выставила его за ворота. Дьявол усаживается в пламя горящего камина, потому что он здесь, на земле, мерзнет, и мурлычет себе под нос песенку. Дьявол – автор исторических событий, таких как Французская революция и войны греков за независимость, он пишет главы для книги мировой истории, создает большие театральные партитуры для «посредственной комедии, которую накропал во время школьных каникул безусый ангел-юнец, живущий в упорядоченном, непостижимом для человека мире и, если я не ошибаюсь, застрявший в первом классе. Тот экземпляр пьесы, в котором мы все с вами находимся, стоит на полке в общедоступной библиотеке в городе X., именно сейчас его читает одна миловидная дама». В конце пьесы чрезвычайно элегантная бабушка черта вызволяет его из клетки, в которую его засадили, и он исчезает со сцены, где появляется сам автор Граббе. Он выходит в мир, в котором существует дьявол, в то время как в царстве дьявола томятся великие авторы и

* Пер. М. Цветаевой.

сценические персонажи. Эстетическое пространство, бесконечно искривленное, не знает ничего, кроме себя самого. Адский театр бытия есть всего лишь театрализованный ад, а проклятие, исходящее от дьявола – всего лишь отчаянная шутка, поскольку приговор грешнику свершается еще при жизни. Еще в пьесе Марло «Доктор Фаустус» – хотя и в качестве приложения к пока еще цельной картине потустороннего мира – посюсторонний мир представлялся как преисподняя:

И не страшится слова «осужденье»

<...>

Единым местом ад не ограничен,

Пределов нет ему; где мы, там ад*.

Позднее у Брехта, ориентированного на социальную критику, жители города Махагони высмеивают пришедшего на землю бога, грозящего им преисподней.

Ты в ад нас за рукав не сволочешь,

Ведь преисподней мы не покидали.

8

Дьявольское отродье. – В «Черном пауке» Готхельф вызывает на сцену дьявола, чтобы придать повествованию моральный смысл. Жуткое изображение последствий, связанных с отсутствием страха перед дьяволом, должно пробудить у героев «богобоязненность». Дьявол излагает свои аргументы рацио-

* Пер. Е. Бируковой.

нально и с пользой для крестьян, живущих в тяжелых условиях, и поэтому выходит относительно сухим из воды, исчезая и уступая свое место пауку, конкуренцию с которым на повествовательном уровне он не выдерживает. Паук, вернее, паучиха, является продуктом мифологического страха, всеохватного и непостижимого, который она сама же и порождает: «Еще страшнее, чем смерть, был невыразимый страх перед пауком, который виделся везде и одновременно нигде». Так чума становится божеством, с которым можно справиться только тем, что рассказчик во имя Бога верит в существование дьявола. «Зеленый» искуситель, требующий в уплату за услугу некрещеного младенца, и «рожающая» паучиха, вне всякого сомнения, предстают как символы дьявольской греховности пола. Кристину, влачащую существование на задворках общины, в конце концов приносят в жертву нечистому. При этом вытесненная коллективная вина оборачивается ветхозаветным наказанием.

9

«Дорогой дьявол». – И у Келлера дьявол призван на помощь для подавления эротического начала. В легенде «Девственница и дьявол» это очевидно: мужчина, которому не удастся отделить свое вождение от почитания сублимированной женщины, девы Марии, превращается в дьявола. Такое подавление эротического начала с помощью дьявола разыгрывается в рассказе Келлера «Сельские Ромео и Джульетта» – самым изящным, чрезвычайно сомнительным образом и при этом до удивления ненасильственно. Дьявол прячется в мелочах, в каждой

детали, как легко видно по этому рассказу, он везде и нигде, он предстает как горизонт аллюзий. По всему тексту разбросаны черно-красные пятна, цвета Танатоса и Эроса, если хотите, сопровождающие чувственный жар молодой крови едва заметной угрозой смерти. Начало этому положено уже с появлением «красного мака», цветка зла, и «красных ягодок», вызревающих в биотопе между пашнями двух враждующих крестьян. Маленькая Френхен украшает свои волосы этим цветом. Там, на груди камней, предстающей воплощенной метафорой окаменения межчеловеческих связей, шлаковых отходов эгоистической культурной деятельности, будет стоять позднее «черный скрипач». Он одет почти во все черное, и он стоит на каменной горке, «огненно-красной» от растущих на ней маков. Он черен по вполне обыденным причинам, ибо он – углежог. То, что он похож на дьявола, связано с социальным зрением: дьявольское начало приписывается ему извне. Он принимает этот вызов, усиливая внешнее впечатление, которое характеризует бездомного, некрещеного отщепенца. Он сам находит для себя подходящее определение: отцы Френхен и Сали, – говорит он, – «прогнали меня со двора, а теперь и сами отправились к черту»*. Отправились, подобно ему, лишенному прав, которого сами они прогнали к черту. Когда Френхен, после того как скрипач покинул их, подогревает чувственность Сали соловьиными переливами своего смеха, юноша говорит ей: «Ах ты колдунья! Где ты научилась этому? Что это за колдовство?» И когда он несет ее по воде к челну смерти, а она бьется в его руках, словно рыба, – волнение и холод в крови одновременно, –

* Пер. А. Ариан.

он обращается к ней: «Успокойся, мой маленький чертенок... иначе меня унесет течением». Одобрение любви, звучащее в новелле, амбивалентно, ибо любовь на социальном уровне оказывается проклятой, как подтверждает завершающее рассказ газетное сообщение. Дьявол проник в сам язык любви благодаря тому, что внешний взгляд проникает в глубину, и яд внешнего мнения становится сладок, поскольку запретное любимо, а любимое запрещено. Совершая запретный поступок в молчании, герои ускользают от той оценки, в соответствии с которой их поведение – «оставленная богом свадьба». Дьявол истончился как лист бумаги и в конце новеллы прячется лишь в газетно-типографской краске. И от нас зависит, сможем ли мы его там вычитать.

10

Бумажный дьявол. – В тексте, состоящем всего из двух предложений, Кафка сообщает, как слуга – извращение извращенного – нарекает своего господина одержимым и как он избавляется от преследующего его беса: происходит это с помощью литературы.

Занимая его в вечерние и ночные часы романами о рыцарях и разбойниках, Санчо Панса, хоть он никогда этим не хвастался, умудрился с годами настолько отвлечь от себя своего беса, которого он позднее назвал Дон Кихотом, что тот стал совершать один за другим безумнейшие поступки, каковые, однако, благодаря отсутствию облюбованного объекта, – а им-то как

раз и должен был стать Санчо Панса, – никому не причиняли вреда. Человек свободный, Санчо Панса, по-видимому, из какого-то чувства ответственности хладнокровно сопровождал Дон Кихота в его странствиях, до конца его дней находя в этом увлекательное и полезное занятие*.

Столь хитроумно не представлена и не разрешается диалектика отношений господина и слуги ни у Гегеля, ни у Дидро в «Жаке-фаталисте». Слуга является господином, а господин является всего лишь его бесом. Слуга избавляется от назойливого беса, не оказывая давления или насилия, освобождается благодаря тому, что с помощью литературы приписывает ему, последнему рыцарю-разбойнику, некий исторически давно преодоленный, лишь воображаемый жизненный мир и сводит беса с ума его же собственным сумасшествием. То, что было муками, – мы не узнаем, в чем они заключались, – приобретает развлекательную ценность. Слугу, «человека свободного», развлекает разговорами и поступками «его бес», поначалу без всяких сомнений представляющий как ангел-хранитель, однако затем слуга ощущает ответственность за него, за того, кто больше не может ничего против него замышлять. Слуга превращает беса в литературный персонаж, кормит его бумагой, запирает его в книгу, из которой тот нам является. Равно как и сам слуга. И слуга в состоянии справиться с бесом лишь в том случае, если он, как предписывает то первоначальный текст, следует за ним по пятам, то есть если слуга справляется с самим собой. В вечерние и ночные часы, в то время, когда Кафка писал свои книги, дьявола кор-

* Пер. С. Апта.

мят чтением. Письмо, как говорил Кафка Густаву Яноуху, есть «борьба с привидениями»; одновременно оно есть заклинание привидений.

11

Дьявольские втируши. – В несправедливо забытом ныне романе Альфреда Ноймана «Дьявол» – Нойман, кстати, был первым, кого Томас Манн познакомил с планом своего романа «Доктор Фаустус» и с ним же по завершении книги открыл бутылку шампанского – сатана является как верноподданный, от которого Людвиг XIII, его господин, вскоре становится зависимым вплоть до отвратительнейшего подчинения и отказа от собственной воли, до дьявольской идентификации с нечистым. Еще более дьявольским, чем власть, является подчинение, которое поддерживает саму власть и уверенность, что мы находимся в руках дьявола и что против него, равно как и против смерти, нет никаких средств. Это – дух верноподданничества, для которого, в конце концов, убивать много более приятно, чем мыслить. Диагноз этому качеству поставил Генрих Манн в романе «Верноподданный». Завершающее роман видение, в котором Дидерих Геслинг, заглядывающий в дверь комнаты, где умирает старый Бук, предстает перед ним в облике дьявола, показано в преломленной перспективе, с разных точек зрения, что создает впечатление неопределенности:

...Жена старшего сына даже закрыла лицо своими натруженными руками. Дидерих в решительной позе стал в дверях. В коридоре темно, из комнаты его не видно, а если бы его и увидели, что из того? Но старик? Его лицо повернуто

к двери, и чувствуется, что там, куда устремлен его взор, есть нечто большее, чем реальные предметы, – видения, которые ничто не может заслонить от него. Отблеск их светится в его изумленных глазах, он медленно, как для объятья, раскидывает на подушках руки, пытается поднять их, поднимает, шевелит ими, словно машет кому-то, приветствуя... Приветствуя? Так долго? Кого? Вероятно, целый народ, потому что при его появлении таким нездешним счастьем просияли черты старого Бука.

Вдруг он испугался, словно увидел кого-то чужого, страшного, испугался, и у него перехватило дыхание... Голова старика внезапно упала, низко, как подкошенная. Родные вскрикнули. Сдавленным от ужаса голосом жена старшего сына крикнула:

– Он что-то увидел! Он увидел дьявола!

Юдифь Лауэр медленно поднялась и притворила дверь. Дидерих уже успел скрыться*.

Умиравший старик, соединяющий прошлое с будущим, способен на двойное пророчество. То, что он видит, отражается другими персонажами, реагирующими на его видение. Его взгляд направлен в пустоту. Там стоит Дидерих. Женщина, облекаящая в слова то, что он, безмолвный, мог увидеть, закрыла лицо руками. Еще в ту пору, когда Геслинг попытался подкупить социал-демократа Бука, тому показалось, «что перед ним явился дьявол». Смятение Бука, возникающее при такой демонизации поднимающего голову фашизма, и воспринимается на критическом уровне и не служит читателю некоей идентификационной опорой, хотя эта демонизация

* Пер. И. Горкиной.

осуществляется героем, которому принадлежит явная симпатия автора. Читатель – единственный, кто знает, что в дверях стоит Дидерих. Читатель – единственный, кто может подтвердить происходящую сделку с дьяволом. Эта сцена смерти предстает как политический призыв переосмыслить собственную растерянность и слабость.

В романе Клауса Манна «Мефистофель. История одной карьеры», действие которого разворачивается в нацистской Германии, в ключевой сцене заключается «сделка с дьяволом»: это происходит в антракте, в ложе жирного генерала авиации (Геринга). Из партера это театральное событие – оно «куда увлекательней „Фауста“» – наблюдают и описывают так: «дьявол обольщает власть». Хефген (прототипом которого был актер Грюндгенс) предстает в сидящей на нем как влитая роли Мефистофеля. Налицо эстетизация политики, как писал об этом Беньямин, пытаясь дать политике еще одно критическое объяснение. Дело, однако, в том, что благодаря персонификации власть ускользает из-под огня критики. В сцене встречи актера и вождя «эта» власть благодаря ее внешнему описанию приобретает человеческие черты, и атака на нее не имеет должного эффекта, потому что власть наделяется человеческим лицом и телом, а не физиономией дьявола:

...Под незначительным покатым лбом власти, на который ниспадала легендарная сальная прядь, был мертвый, неподвижный, словно слепой взгляд. Лицо у власти было серо-белое, оплывшее, рыхлое и пористое. У власти был очень вульгарный нос – «гнусный нос», осмелился подумать Хендрик. К восторгу примешивалось чувство протеста, даже презрения. Артист заме-

тил, что у власти вовсе нет затылка. Под коричневой рубашкой выступал мягкий живот*.

В сравнении с дьяволом, превратившимся в человека, театральный дьявол предстает, как он сам жалобно говорит в конце книги, «самым обыкновенным актером».

12

Дьявольский круг. – Свой роман «Доктор Фаустус» Томас Манн называл «Книгой о дьяволе». Он считал эту книгу немецкой в особом смысле слова. Он именовал ее «романом моей эпохи», а Адриана Leverkюна – «героем моего времени». По мнению биографа-рассказчика Серенуса Цейтблома, и его героем, и его отечеством овладел дьявол. Короткая молитва Цейтблома в конце романа предстает как крах просветительского мировоззрения, которое автор противопоставляет демонической линии романа в образе героя-рассказчика, используемого как некий фильтр, чтобы, как говорится в опубликованной позднее истории возникновения романа, «развязать демонизм типично недемоническими средствами, поручить его изображение гуманно-чистой, простой душе, душе, одержимой любовью и страхом»:

Германия, с лихорадочно пылающими щеками, пьяная от сокрушительных своих побед, уже готовилась завладеть миром в силу того единственного договора, которому хотела остаться верной, ибо подписала его собственной кровью. Сегодня, теснимая демонами, один глаз прикрывши ру-

* Пер. К. Богатырева.

кою, другим уставясь в бездну отчаяния, она свергается все ниже и ниже... Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!*

Первоначальный замысел произведения, о котором Томас Манн пишет в своем «Романе одного романа» так: «Сделка с чертом как бегство от тяжелого кризиса культуры, страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной эйфории, ведущей в конечном счете к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа»**, – этот первоначальный замысел произведения уже содержит мысль о демонизации искусства и политики и об их связи с дьяволом, с учетом старинной «связи с нечистым» у немцев, лучшие качества которых в коллективных подземельях типично немецкой задушевности с помощью дьявольской уловки превращаются во зло. Подобная мифологизация истории подчеркнута и в статье «Германия и немцы» (1944): «Где высокомерие интеллекта сочетается с душевной косностью и несвободой, там появляется черт»***. Это касается и Леверкюна. Такого, каким его видит Цейтблом. В музыковедческом анализе «Apocalypsis cum figuris»**** возникает аналогия к оценке им консервативной революции Гитлера: «Это был старо-новый, революционно-попятный мир»; он видит здесь «объединение старейшего с новейшим», «вздымающуюся старину», следы варварства, в котором упрекает это произведение публичная критика. Однако «варвар-

* Пер. С. Апта и Н. Ман.

** Здесь и далее пер. С. Апта.

*** Пер. Е. Эткинда.

**** «Апокалипсис с картинками» (лат.).

ство», – говорит Леверкюн после доклада Кречмара о Бетховене, – является противоположностью культуры лишь в системе определенных воззрений, созданных все той же культурой». Диалектический синтез и снятие противоречий как «прорыв» сквозь существующий порядок мыслей и есть, как выясняется позже, утопическая цель музыки Леверкюна: «единство» с народом; однако именно дьявол нашептывает ему эту цель и помогает в ее достижении.

Из всего этого возникает сложный вопрос: является ли прорыв Леверкюна-композитора дьявольским творением, возникает ли здесь аналогия с «прорывом» нацистской Германии – Цейтблом «в смиренном почтении» и «трепетном сомнении» констатирует здесь «странное схождение», «отношение духовного соответствия» с лозунгами префашистского кружка Кридвиса в Шабинге, – следует ли понимать Леверкюна и его творчество как глашатая истории или же как ее антипода, или же – вот оно, то самое, – как то и другое вместе взятое, глашатая как антипода. Однако именно это соответствует «философии новой музыки», которую Адорно формулировал с опорой на Шенберга, предельно заостря диалектические отношения искусства и реальности, более того, саму диалектику (которую Гегель во введении к «Науке логики» называл «самодвижущейся душой, принципом живого начала всей природы и всего духа вообще») доводя – если можно так выразиться – до мертвой точки, в которой, и за этим, вероятно, скептически наблюдал Томас Манн, она дьявольски ловко освобождается от всех связей и предстает как обращение противоречий друг в друга, как «диалектика в состоянии покоя»:

Можно предположить, что глубинной целью музыкальных произведений является их стрем-

ление освободиться от диалектики, которая владычествует над ними... Диалектика прекращается. Ее останавливает не что иное, как реальность, с которой диалектика связана, то есть само общество... Интегральная техника композиции возникла вне связи с интеграцией в государство, равно как и вне отказа от подобной интеграции. Однако она, эта техника, предстает как попытка противостоять действительности и абсорбировать тот страх, который вызывала интеграция в государство. Бесчеловечность искусства должна преодолеть реальный мир во имя человечности.

Опираясь на высказывание самого Леверкюна, Цейтблом соответственно объясняет его позднюю творческую манеру: своим пафосом провозвестничества она противостоит существующему порядку вещей. Текстовую партитуру для этого сочинения подsunул автору Адорно, подsunул «за добрым домашним фруктовым ликером», как в романе дьявол подsunул ноты композитору. Когда Томас Манн попросил философа музыки о помощи, он предоставил ему полную свободу и попросил, чтобы тот придумал такое словесное наполнение музыкальных пассажей, «как если бы Вы заключили сделку с чертом». Адорно подписывал свои письма Томасу Манну словами «преданный Вам дьявол». Неслучайно окутанный пронизывающим холодом дьявол похож на музыкального критика и носит роговые очки. «Повсюду, – констатирует рассказчик, – Адриан Леверкюн велик в установлении различий в одинаковом». Подобной же способностью – если оценивать ее недоброжелательно – обладал и Адорно. Обладал дьявольской силой расщепления, усиленной до невозможности различать разделенные ча-

сти, до «внутренней однородности», каковую Цейтблом усматривает в «Плаче доктора Фаустуса», хотя и, возможно, делает это в подавленном состоянии. «Возведенный в тайну холодный расчет» порождает «экспрессивнейший крик души», «диалектический процесс», и «строжайшая связанность оборачивается вольным голосом наивысшей страсти, порождает свободу». Здесь «не остается ничего нетематического, ничего, что не было бы вариацией все того же самого», нет «ни одной свободной ноты»: возникает эстетическая парадигма политического тоталитаризма. Если тайна леверкюновской музыки, как считает Цейтблом, есть «тайна тождества», то это тождество испорченной диалектики, «тождество между беспримерно блаженным и беспримерно ужасным, внутренняя однородность детского хора ангелов и адского хохота». Это искусство в своей высшей или в своей низшей точке является искусством дьявольским и божественным, холодным и теплым, расчетливым и спонтанным, духовным и чувственным, устарелым и авангардным, «объединением старейшего с новейшим». Одним словом, как того хотел сам Леверкюн, «двусмысленность» предстает как «система».

Царство дьявола, как говорит сам дьявол, «лежит вне языка, язык не имеет к этому никакого отношения». Ад «скрыт от языка», он не может «приобрести гласность, стать через слово объектом критического познания». В этом для рассказчика заключается трудность представить доступным для критики и для оценки все то, чему он придает демонический облик путем изгнания из сферы словесно-рассудочной: природу эротического влечения, а вместе с нею – проклятие женской плоти, гениальность художника, болезнь и безумие, музыку и политику. Тем в большей степени роман, вопреки его демоническому содержанию, предстает как виртуозная сло-

весная репрезентация. Словесной конструкцией является и сцена встречи с дьяволом в двадцать пятой главе. Леверкюн – кто знает, насколько пародийно – «вымалчивает» эту встречу на нотную бумагу, чтобы отвлечь того, кто сидит на кушетке напротив, деланным сочинением музыки или поддержать у него хорошее настроение, чтобы играть с чертом как со стимулом собственной творческой способности до того момента, когда реальность и вымысел неотличимы друг от друга, до той точки, в которой дьявол обещает художнику взлет, бегство из стерильной пародийной игры отжившими, пустыми культурными цитатами. Цейтблом воспринимает письмо Леверкюна из Лейпцига, в котором тот рассказывает о встрече с гидом дьявольского вида и с Эсмеральдой в публичном доме, как «самовыражение, самостилизацию, изъявление собственной сущности и склонности, которые, воспользовавшись пародийной формой, как бы за нее спрятались, тем более себя выражая». Стало быть, здесь имеет место «цитата как укрытие, пародия как предлог». Этот способ прочтения связан для него с «жутким разговором» с дьяволом. Рассказчик – в соответствии с девизом «Кто верит в черта, тот уже в его власти» – укрывается в попытке психологического объяснения ситуации и попадает в ловушку double-bind: если дьявол не был плодом выдумки Леверкюна, то сам рассказчик сошел с ума, что он может оспорить только в том случае, если признает существование дьявола. Дьявол существует либо для одного героя, либо для другого. Разве что включенный в текст документ представляет собой, сколь бы это ни было досадным, некое пародийное произведение искусства, предварительную словесную ступень («вымолчанную» на нотную бумагу), необходимую для творческого взлета композитора. В любом слу-

чае данная двусмысленность, неопределенность – Леверкюна ли мучает дьявол или же Леверкюн мучает сам себя – имеет определенную систему, хотя Цейблом не в состоянии более этого понять:

По преимуществу даже говорит другой, совсем другой, ужасающе другой, а склонившийся над бумагой в каменном зале только записывает услышанное. Диалог? Разве это в самом деле диалог? Надо рехнуться, чтобы поверить в такую возможность!.. Если же никакого посетителя не было – меня ужасает сквозящая здесь готовность хотя бы условно допустить его реальность! – страшно представить себе, что все эти цинизмы, издевки и выкрутасы тоже родились в душе посещенного.

Расщепление дискурса и субъекта на «я» и «он» создает место для возникновения фантастического видения, именуемого дьяволом. Так происходит и в том горячечном бреде Ивана в романе Достоевского «Братья Карамазовы», который перечитывал Томас Манн, чтобы создать настроение для этой сцены. Черт и там сидит одетый в «отвратительные штаны в обтяжку» и в клетчатую куртку:

По азарту, с которым ты отвергаешь меня... я убеждаюсь, что ты все-таки в меня веришь...

– Ни одной минуты! – яростно вскричал Иван. – Я, впрочем, желал бы в тебя поверить! – странно вдруг прибавил он...

...Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь на самом деле.

И он действительно делает это, лютеровским жестом бросая стакан горячего чая в дьявольского гостя. В конце сцены стакан как ни в чем не бывало стоит на столе, «а на противоположном диване никого не было». И у Томаса Манна черт гнездится в голове героя как некий кошмар так, что голова трещит от боли, он устраивается в ней, чтобы вновь быть выгнанным из нее наружу. Он говорит о том, что знаю я, и о том, о чем я бы хотел знать. Кроме того, он «вовсе не непрощеный гость». Его «малыши, вирусы сифилиса», или творческого «энтузиазма», «истинным господином» которого он себя представляет, «питают пристрастие к высшему, особенно охочи до головной области»: «это мозг жаждет прибытия малышей». Если дьявол как порождение воображения однажды явился сюда, от него теперь не легко избавиться. Того, кто не хочет в него верить, он как раз и подчиняет, ведь нелегко вычеркнуть из сознания то, что в нем с этой целью возникло. Разорвать дьявольский круг Леверкюну в конце романа удастся лишь ценою безумия. Для отказа от притязаний разума по отношению к Богу, за пределами которого, в соответствии с доказательством Ансельма Кентерберийского, невозможно мыслить (*quo maius cogitari non potest*), в качестве защиты послужил герою однажды тот горизонт, которым дьявол теперь очерчивает сознание и который он использует как заколдованный круг. Леверкюн не в состоянии возвыситься так, как ему того хотелось, не может подняться в небеса непредставимого, – совершить столь желанный «прорыв», – он остается в плену своей дьявольски расщепленной субъективности. Как раз это и есть ад его холодного творчества. Если не существует ничего другого, кроме него самого, то в объятиях дьявола он одержим собой. Ад – это, в отличие от мысли Сартра, не другие, а он сам, он

сам и есть свой собственный дьявол. Глубоко внутри него скрывается дьявольская бактерия, которая разъедает даже сами противоречия, разъедает в его голове и еще глубже, в процессе распада Леверкюна, распада, который более не воспринимается как относительный благодаря болезни и повествовательной системе, а предстает как распад естественный. По сравнению с этой ситуацией круговое движение у Кафки видится как более прозрачное, поскольку оно вымышлено, ведь, по крайней мере, бумажного дьявола можно просто поставить на книжную полку.

В книге Фрица Цорна «Марс» дьявол еще раз появляется как принцип расщепления, прячась за жадную всеядность центростремительной силы кругового движения. Поэтому сам текст в своем риторическом пространстве в меньшей степени может быть прочитан как документ-автосвидетельство, каковым его восприняла общественность, с ужасом идентифицируя героя с жертвой общества, препятствующего его жизни; скорее он может быть понят как потрясающий воображение симптом этой болезни к смерти, которую, обращая свой «страх» – так он называется – в ярость, пытается последним усилием освоить Цорн, освоить с помощью всеобъемлющей интеграции в больное целое, стремительно разрастающееся за пределы одной пораженной клетки, – биологически, социологически, космически, демонологически, – при одновременном прогрессирующем отделении от него:

Любой организм настолько силен, насколько силен его самый слабый член. Мои пораженные злокачественной опухолью лимфатические узлы привлекли мое внимание к тому, что является

больным во всем моем телесном и душевном организме; внутри моего общества я сам являюсь злокачественной клеткой, которая заражает весь общественный организм... С точки зрения социологической я являюсь раковой клеткой моего социума... вследствие того, что я тяжело заболел, я доказываю, как плох созданный Господом мир, и тем самым я представляю собой самое слабое звено в организме, именуемом «Богом», в организме, который, как всякий организм, не может быть сильнее, чем его слабейшее звено, то есть я. Я – раковая клетка Бога.

Опасной помехой представляется то, «что не включено в эту универсальность, тотальность и абсолют», как он называет «сумму всего», что «направлено против него» и что все-таки, в виде смертельного противника, именно тогда не удастся отодвинуть в сторону и поместить в конечное положение, когда он должен быть исключен, поскольку он, являясь конститутивным для всего больного целого, пусть и в разрушительном смысле, принадлежит этому целому. Тем самым Цорн идентифицирует себя с дьяволом: «...и с чего вдруг люди пришли к мысли, что дьявол есть нечто злое, это навсегда останется для меня загадкой. Я же уверен, что дьявол – это наш последний и единственный шанс». В конце концов, именно он должен обеспечить место, в котором можно высказаться, высказаться «где-нибудь в другом месте», «где *нет* Бога», этой «каракатицы с тысячью щупальцев, охватывающих меня со всех сторон». Дьявол, как фигура речи и как ведущий речь, должен способствовать тому, чтобы предоставить право голоса этому остатку «меня самого» из пространства вытеснения, помочь обреченному на смерть пишущему отделиться от своей болезни,

пусть и не спасись от нее, – дав ей объяснение, что она есть следствие того, что причинили ему родители, общество и «христианский универсальный невроз», причинили ему и самим себе. И здесь, стало быть, распад. И здесь в игре участвует дьявол, на этот раз предлагая помощь в анализе процесса адаптации. Анализ выявляет смертельный характер заболевания и с помощью поясняющего изображения помогает распорядиться им так, чтобы вместе с заболеванием и в борьбе против него можно было бы прожить еще сколько-то времени намного лучше, чем прежде: «с тех пор, как я болен, дела у меня обстоят намного лучше, чем раньше, до того, как я заболел». В конце концов Цорн объявляет себя находящимся «в состоянии тотальной войны», войны за себя, войны во имя дьявола, войны против себя, против Бога и против мира. Так формулируется чувство жизни умирающего человека, для которого смерть предстает метафорой неудавшейся жизни.

Подводя итог и, чтобы соответствовать всей затронутой дьявольской тематике, окидывая ситуацию недобрый взглядом, скажем: дьявола не удастся похоронить с помощью придания ему литературности. Вовсе наоборот. Любые чернила и любой типографский порошок, который мы швыряем ему вдогонку, для него – как раз прекрасный шанс выжить. И наш некролог, вместо того чтобы отправить дьявола к черту, туда, где ему самое место, лишь снова заклинает и вызывает дьявола, призывает его. Шляпу долой перед тем, кого объявили мертвым; его, такого прилипчивого, ни за что не убить в слове, не уложить в могилу литературной истории, у края которой мы стоим. Пусть он отправляется к дьяволу и упокоится там, где он желает, и пусть он, во имя Господа, оставит нас в покое. Аминь!

V





омер, нисколько не обинуясь, позволяет своим героям лишать друг друга жизни копьем и мечом. Жалко только каждый раз, когда «душа» отлетает, жалко прекрасного тела. «Thymos», который вдыхает в тело душу и укрепляет ее, после смерти распадается и покидает «охладелые кости». Об этом Одиссею,

когда он спускался в Гадес, поведала тень его матери, тень, которую он безуспешно пытался обнять:

...Такова уж судьбина всех мертвых, расставшихся
с жизнью.

Крепкие жилы уже не связуют ни мышц, ни костей их;
Вдруг истребляет пронзительной силой огонь
погребальный

Все, лишь горячая жизнь охладелые кости покинет:
Вовсе тогда, улетевши, как сон, их душа исчезает*.

В переводе Фосса «thymos» передано словом «дух», и пока он живет, кожа (chros) укрывает тело. Ее

* Пер. В. Жуковского.

можно мыть, ее можно повреждать. «Сота» у Гомера – это всегда лишенное души тело, то есть труп. И труп этот вполне может быть столь же прекрасен, как и живое тело:

...О, юноше славно,
Как ни лежит он, упавший в бою и растерзанный
медью, –
Все у него, и у мертвого, что ни открыто,
прекрасно!*

Так обстоит дело с «божественным Гектором», на «прекрасном теле» которого Ахилл ищет «место для верных ударов»:

Там лишь, где выю ключи с раменами связуют,
гортани
Часть обнажалась, место, где гибель душе
неизбежна:
Там, налетевши, копьем Ахиллес поразил Приамида;
Прямо сквозь белую выю прошло смертоносное
жало;
Только гортани ему не рассек сокрушительный
ясень
Вовсе, чтоб мог, умирающий, несколько слов он
промолвить.

Ужасно, что произошло и что последует потом, – когда прекрасное тело Гектора, «высокий рост» и «стройный стан» которого восхищали всех, будут волочить за колесницей, лицом в пыль, – но еще ужаснее то, что Ахилл причиняет умирающему герою словами, возвещая ему о смерти, отделяя его,

* Здесь и далее пер. Н. Гнедича.

стоящего на пороге кончины, но еще способного слышать, от его собственного тела, и одновременно отрезая ему путь к бегству из телесной оболочки, и тогда Гектор в собственной речи вынужден обращаться к себе как к субъекту собственного мертвого тела. Вот эти жуткие строки:

Жизнью тебя и твоими родными у ног заклинаю.
О! не давай ты меня на терзание псам
мирмидонским;
Меди, ценного золота, сколько желаешь ты, требуй;
Вышлют тебе искупленье отец и почтенная мать;
Тело лишь в дом возврати, чтоб трояне меня
и троянки,
Честь воздавая последнюю, в доме огню
приобщили.

Само изображение смерти вполне традиционно, оно буквально повторяет то, что до этого было сказано о смерти Патрокла, и является словесной иллюстрацией к гомеровской концепции смерти: «смертный конец осеняет» его, его «telos», и «тихо душа, излетевши из тела, нисходит к Аиду». Отказ от погребения на костре обжигает и является тем, чему он способствует при такой заботе «о собственном теле». В противоположность этому взгляду Гераклит писал, что неподвижное, мертвое тело следует «отбросить прочь, как ненужный сор».

Критон в конце платоновского диалога «Федон» спрашивает так, словно он ничего не понял в учении Сократа о бессмертии: «А как нам тебя похоронить?» И Сократ отвечает, иронически поучая спрашивающего: «Как угодно... если, конечно, сумеете меня схватить и я не убегу от вас». Не только некрасиво, но и дурно для души обращаться к тому, кто

еще жив и способен говорить, как к некоему обладателю собственного мертвого тела, словно он еще не покинул его:

Никак мне, друзья, не убедить Критона, что я – это только тот Сократ, который сейчас беседует с вами и пока еще распоряжается каждым своим словом. Он воображает, будто я – это тот, кого он вскорости увидит мертвым, и вот спрашивает, как меня хоронить!.. вы поручитесь, что не останусь, но удалюсь отсюда, как только умру. Тогда Критону будет легче, и, видя, как мое тело сжигают или зарывают в землю, он уже не станет негодовать и убиваться, воображая, что я терплю что-то ужасное, и не будет говорить на похоронах, что кладет Сократа на погребальное ложе, или выносит, или зарывает.. не теряй мужества и говори, что хоронишь мое тело, а хорони как тебе заблагорассудится и как, по твоему мнению, требует обычай*.

Сократ принимает ванну, чтобы «избавить женщин от лишних хлопот – не надо будет обмывать мертвое тело». Перед этим, произнеся свою речь, он уже отделил себя от своего телесного бытия – но как раз не отделил в ней себя от самого себя как от телесного бытия. Время, которое у него еще осталось до захода солнца, ничего ему не даст: «Я ведь не надеюсь выгадать ничего, если выпью яд чуть попозже, и только сделаюсь смешон самому себе, цепляясь за жизнь и дрожа над последними ее остатками». Он выпивает чашу с ядом «спокойно и легко». Он продолжает ходить, пока не «тяжелеют

* Пер. С. Маркиша.

его ноги», затем он «лег на спину». Холод и окоченение поднимаются от его ступней к сердцу. «Холод добрался уже до живота, и тут Сократ раскрылся – он лежал, закутавшись». Так, оставляя умирающее тело, он демонстрирует свой уход из тела как последний акт волеизъявления. На вопрос, хочет ли он что-нибудь добавить к своей просьбе, по которой богу аптекарей из благодарности за действенный яд принесли бы в жертву петуха, «ответа уже не было... Немного спустя он вздрогнул», и подавший ему чашу с ядом «служитель открыл ему лицо: взгляд Сократа остановился. Увидев это, Критон закрыл ему рот и глаза».

2

Готовность умирать и убивать на войне с древних времен подпитывается и подогревается патриотической риторикой, которая слепо лишает солдатское тело всяких жизненных сил и переносит их на абстрактное коллективное тело по имени «отечество», «отчизна». Это то имя, к которому апеллируют в так называемые мирные времена, чтобы защитить жизнь отдельных носителей этого имени, находящуюся под угрозой, путем криминализации самой угрозы. Данное имя в военные времена имеет под собой только одно-единственное солидное обеспечение – стоимость и цену отдельной жизни, рисковать которой и отдать которую – великий солдатский долг, это имя лишено нарицательной стоимости, оно, стало быть, укрывает как братская могила, ведь тот, кто мертв – мертв независимо от того, в какую форму он одет. С давних пор им пользуется военная риторика, скрывая тот факт, что



30. Т. Гранвиль. Поход в вечность

векселя военной игры не имеют должного обеспечения, единственное их обеспечение – Ничто, и риторика восторженно заверяет нас, что подобная смерть вовсе не является каким-то Ничто, заверяет и высасывает кровь из тела павшего на войне, и без того уже отчужденного и опустошенного его инструментализацией в военной машинерии, лишенного какой-либо значимости в множющихся горах трупов с обеих сторон, – высосать с помощью выпренных слов всю кровь до капли и, подвергнув ее идеологической трансформации, в виде жертвенного смысла вновь влить эту кровь в пустую оболочку коллективного тела, которое в состоянии войны всегда обречено ставить на Ничто, коротко говоря: чтобы спрятать смерть, таковой не являющуюся, путем уничтожения самого уничтожения и добыть презрение к смерти из вымысла, ставшего действительностью, чтобы в действительности речь

шла в самом деле ни о чем. Сверх того, при подобном инфляционном отношении к смерти речь идет даже меньше, чем ни о чем.

«Сладко и приятно» («dulce et decorum est») – как пытался прикрыть наготу солдатской смерти еще Гораций в своей знаменитой оде – умереть за отечество. Все выглядит так, словно мертвые говорят одним голосом и словно они выжили в каменных буквах на возведенном им памятнике на площади Памяти; эти строки на стене Акрополя возносят хвалу окаменевшему смыслу героической смерти, смерти, которую в виде слов надо унести с собой домой, словно там, откуда эта смерть пришла, она будет зачеркнута. Снова, словно по заведенному кругу, словно бесконечно вращающийся винт: «Путник, в Спарту придя, поведай, что все мы здесь пали / В долгой неравной борьбе, волю закона блюдя». Правда, путник не видел «павших», а только читал о них, поскольку надпись еще раз заставляет мертвых произнести и запечатлеть слова закона, который заставил их принять смерть; следовательно, смерть одновременно подтверждает закон, который подтверждает смерть. Во время Тридцатилетней войны Якоб Фогель пишет в духе песни ландскнехтов свой знаменитый шлягер о смерти, в котором не моргнув глазом – «отечеству на пользу» и с неубедительно звучащей уверенностью в «бессмертной славе» – превращает смерть в дело профессиональной чести солдатского сословия, а анонимное одиночество этой смерти окрашивает в цвета абстрактной общности:

Нет смерти блаженнее, чем в бою.
Сраженный на поле брани,
солдат, встречая кончину свою,

не слушай ничьих причитаний.
Но в тесной могиле познаешь опять
ты братство сердец боевое,
с тобой полегла твоя храбрая рать
скошенной вешней травой*.

Более отчетливо это делает Шиллер в удалой кавалерийской песенке в сцене «Лагерь Валленштейна», причем свойство смерти уравнивать всех лишь переносится на товарищество людей, которые равны в том, что все они отважно смотрят «в лицо смерти» и могут рассчитывать только на самих себя. Этой мысли громко вторят хором все солдаты, исполняя припев:

Живее, друзья, на коней, на коней!
И – в поле, где ветер и воля!
В походах мы кое-что значим, ей-ей,
Какая ни выпадет доля.
Отрезан от всех ты в смертельном бою,
Во всем полагайся на доблесть свою**.

Невидимую смерть укрывают, творя в воображении ее облик, словно смерть есть некая данность, в которой персонифицируется образ определенного врага. Созданная таким образом лакуна восприятия и изображения мгновенно заполняется напыщенной идеологемой свободы, негативно укорененной в отрицании, лишенной всех привычных связей, в том числе и связей с жизнью. Эта идеологема связана лишь со смертью как с недоразумением, которое делает смерть крайне похожей на врага:

* Пер. В. Фадеева.

** Пер. Н. Славятинского.

Свободен на свете один лишь солдат,
Затем, что и смерти он выдержит взгляд.
Заботы житейские гонит он прочь,
Тревоги и страха не знает,
Он скачет навстречу судьбе во всю мочь, –
Не завтра ль ее повстречает?
<...>
Судьба ему быть на коне, под конем...

Таким образом, бьющая через край, лишённая связей и беспредметная жизненная сила застывает в стойке слепого солдатского послушания, которое против смерти имеет только одно средство: опередить своего противника и убить его раньше, чем он тебя. В этом заключается летальный смысл известной цитаты из этой песни; она вырвана из контекста и разнесена по свету Бюхманом:

Жизнь – это трофей в неустанном бою,
Слышь, доблестно жизнь проживи ты свою!..

Движение к гибели как скачку верхом, заводящую в тупик, навязывает тем живым, кто остался дома и с кем этой песней прощаются, традиционная «Песня всадника», окрашенная сентиментальщиной, приглашающая сверзиться в «хладную могилу», войти в надежную гавань. Дыхание смерти ощущается как холодный утренний ветер. Этот ветер дует как в лицо, так и в спину, дует снаружи так же сильно, как и изнутри, потому что, с одной стороны, в этой песне заключается чувство эпохи, связанное с тем, что, отделенное от прошлого и будущего, оно отдается каждому моменту бытия как потенциально последнему мгновению с почти эротическим пылом, а также потому, что, с другой стороны, из нее должно быть из-



Und setzet ihr nicht das Leben ein/nie
wird euch das Leben gewonnen sein

18 v. SCHILLER

31. Плакат, изданный в Дюссельдорфе по распоряжению
местного гаулейтера

гнано телесное чувство, с тем чтобы оно, максимально укрытое броней, не могло укрыть ничего внутреннего от внешнего. «Нынче грудь твоя прострелена, – говорится без обиняков в известной «Песне всадника» (1824) Вильгельма Гауфа, – а завтра ты ляжешь в холодную могилу». Время застыло между сегодня и завтра, словно смерть уже настигла нас сейчас:

Озаришь ли, восход,
ты мой доблестный исход?
Вот уж скоро трубы грянут,
будет день, меня помянут,
как и павшего дружка.
За отчизну смерть легка!*

Рифма, до предела тривиальная, не обнаруживает ни малейшего отклонения. Солдатская смерть настолько лишена смысла и предстает как предмет для разговора, что о ней можно говорить лишь косвенным образом, прибегая к зримой песне об утреннем восходе. И прежде чем «бравому всаднику» настанет пора закрыть свои очи, он должен крепко сжать зубы: «Я молча покорюсь, / и Богу помолюсь». Молчаливой решимости посвящена и «Песня всадника» Георга Гервега (1841):

Насторожилась тьма вокруг,
Мы скачем тише, глуше звук,
И смертный час – не бредни.
Гудит лишь ветер, как струна!
Хозяйка, эй! Еще вина!
В последний раз! В последний!

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

То, что срок солдата измерен, создает определенный перепад высот, высвобождающий энергию, отправляет мужество в свободное и слепое падение, а идеологическая абсолютизация приближающегося конца жизни издает приказ, в соответствии с которым солдату предстоит выпить эту чашу времени до горького дна. За здоровье отечества! Дело обстоит не лучше, а хуже из-за того, что в песню включается сентиментальная тональность, ведь здесь лишь условно допускаются аффекты, которые явно вытесняет агрессивная деловитость. Тем легче человеческие чувства направляются в агрессивное русло, как например в пошлой военной песенке Людвиг Уланда (1809), запетой до дыр:

Был у меня товарищ,
Вернейший друг в беде.
Труба трубила к бою,
Он в ногу шел со мною
И рядом был везде.

Вот пуля просвистела,
Как будто нас дразня.
Мне ль умереть, ему ли?
Он, он погиб от пули –
Часть самого меня.

Упал, раскинув руки, –
Объятья мне раскрыв,
И не обнимет боле...
Но пусть лежишь ты в поле,
Мой друг, ты вечно жив!*

* Пер. В. Левика.

Продолжать песню – значит продолжать битву, а значит – продолжать убивать и умирать. Заряжай! Нет времени для человеческих чувств, для прощания с товарищем. Сама смерть помещается во временной растр и выключается из восприятия, когда «хорошего товарища» объявляют мертвым и немедленно препровождают в вечную жизнь. Место товарища занимает риторический вопрос о том, куда попадет смертельная пуля, цель которой отдается на волю случая, а полет показан, словно в замедленной съемке. Перед лицом смерти не происходит ее осмысления, а имеет место осмысление бессмыслицы боя, осмысление цели, теряющейся из глаз, и фатальное превращение события смерти в путь к предпоследнему, растянутому мгновению, перемещение с цели на средство и новое вытеснение за счет мысли, что павший товарищ есть лишь «часть меня», однако не меня как индивидуальности, а меня как части продолжающего бой коллективного тела. По отношению к этому телу меткие выстрелы смерти – всего лишь мелкая дробь. Убивает не глаз, который выцеливает противника, не палец, который нажимает на спусковой крючок, даже не шальная пуля, – убивает шальное начало. Типичной здесь предстает непрекращающаяся миниатюризация военного события; это типично и сегодня для стратегий оправдания милитаристского дискурса, которые призваны вмиг сузить спираль смерти, непрестанно меняя фокус при изображении военных событий, выбирая крупный план, осуществляя вербальный перенос цены, которую надо за них платить, с оси «Х» на ось «Y», перенося внимание со смерти на какие-нибудь ценности, ценные для жизни и так по кругу, вплоть до собственной крови, которая стбит той борьбы, за которую ею прихо-

дится платить. Чтобы отвлечь от того факта, что кровь проливается бессмысленно и за просто так, военный дискурс использует ее как горючее в холостом цикле тавтологической системы «цель – средство» и заменяет ее в любом месте, грозящем дать течь, причем любой метонимический сдвиг, который собственно и осуществляет пробоину, порождает своей инерцией следующий сдвиг. К примеру, нельзя проливать слезы, или же в том случае, когда слез нельзя сдерживать, их следует использовать для сотворения идеала. В прощальной песне «Берлин, Берлин, прекрасный город», в которой допускается сентиментальная слезливость, чтобы потом можно было вновь осушить слезы, солдат просит невесту не плакать: «Мне от этого на сердце тяжело». Когда в солдата попадает смертельная пуля, он просит своих товарищей написать весточку домой:

И только он эти слова произнес,
Вновь выстрел – теперь наповал.
Ни стоны, ни звука не слышно нам.
А душу Бог к себе взял.

В восточно-прусском варианте («Пройсиш-Эйлау») говорится:

Он и слова сказать не успел.
Выстрел – и наповал.
Он коченеет у меня на глазах.
Что мне, стоять и плакать?*

Душевная скорбь – дело оставшихся дома невест, и ее нужно схоронить поглубже или же извлечь на

* Пер. В. Фадеева.

свет, ухаживая за могилами, как в песне «В далекой французской стороне», написанной в 1915 году. Первые строфы изображают мирную могилу в ее анонимном одиночестве. Затем, в соединении со сказочным мотивом кувшина, полного слез, песня переводит страдания оставшейся дома девушки в русло патриотизма:

И вот лучезарный ангел
покинул небесный свод.
Он слезы в кувшин собирает
и к дальней могиле несет.

На дереве слез над могилкой
который уж год подряд
цветок одинокий алеет,
когда разгорится закат.

И слышится тихий голос,
как ветер в траве могил:
«Не лейте слез, за отчизну
Я голову в битве сложил!»*

Придание смерти на поле боя сусальных черт путем добавления к ней религиозного сиропа – ее украшают лепестками роз и еловыми ветками, призванными пробудить благостные чувства – превосходит само себя в песне «Смерть в Святую ночь» Эриха Лимпах, написанной во время Первой мировой войны:

Он был в дозоре под Рождество –
товарищ наш верный, и нету его.

* Пер. В. Фадеева.



32. «С мыслью об одном...».
Из альбома сигаретных этикеток

Как в яблочко, в сердце пуля впилась,
и розой алою кровь запекулась.
Мы тихо пели сквозь слезы...
«Как ярко цветет эта роза...»
Потом отнесли его к яме
и тело укрыли ветвями.
А в руку вложили, как трепетный крест,
еловую ветку родных его мест.
От звездного неба шел свет торжества...
«Тихая ночь, благодать Рождества...»*

Пасть на поле боя, быть сраженным, скошенным – эти затертые метафоры подвергаются в военной лирике обратному очуждению и наполняются активностью с целью натурализации смерти. И пусть Ханс Каросса видел свое призвание на войне в том, чтобы защищать «с верой в сердце глубинное единство человеческого» и напоминать отправляющимся на поле битвы солдатам о «великих предках наших противников, пребывавших в союзе с нами и нашими отцами», он все же возвышает ужас войны до уровня хтонического мифа плодородия, приправленного христианством:

Все это – лишь зерна грядущей любви!
Сколько крови суждено пролить на эту землю!
Иначе никогда она родной не станет**.

Насколько подобная лирика смерти вновь вызывает к жизни культ магической передачи силы,

* Пер. В. Фадеева.

** Пер. В. Фадеева. Автор не включал это стихотворение в свои сборники. Цитируется по книге: *Кизель К.* Война и поэзия. Лейпциг, 1940.

самым жутким образом демонстрируют следующие строки:

Родную землю вы вспоили кровью,
Страх перед пулей и клинком презрев.
Погибли вы, но над великой новью
Уже восходит ваш посев.
Мы слышим вас, ваш хор – призыв к атаке.
На вас равняется наш ратный строй,
И молча мы идем на смертный бой,
И храм свободы виден нам во мраке*.

Наряду с сентиментальной водичкой и патетическим помещением солдатской смерти в надысторические, природно-циклические пространства, обладающие почти планетарной незыблемостью, в военной песне наличествует решительное и одновременно тщательно скрытое стремление представить эту смерть как явление прозаическое, как обычное событие среди массы других, как обычное дело среди прочих, дело, которое необходимо исполнять с сознанием долга и без всякого пафоса, безболезненно. Подобное имеет место у Карла фон Клаузевица в книге «О войне», где смерть стратегически объясняется как остановка движения войск, в книге, где «опасность на войне» и ее различные «степени» поначалу изображаются для «новичка» эффектно и с ориентацией на читателя, с целью воспитания безразличия по отношению к массовой смерти, до которой не должно дойти дело, с восхвалением «трезвых» голов, «которым мы вверили бы на

* Гутберлет Г. Павшим // Беме Х. Зовы к Империи. Героическая поэзия от Лангемарка до наших дней. Берлин, 1934. Пер. В. Фадеева.

войне жизнь наших братьев и детей, честь и безопасность отечества». «Люди, не испытавшие опасностей войны, – тактично начинает стратег, – представляют себе ее скорее привлекательной, чем отталкивающей... В пылу воодушевления стремительно ринуться на врага, – кто тогда считает пули и сраженных ими, – зажмурив на несколько мгновений глаза, броситься навстречу смерти, еще не зная, предназначена она тебе или другим, – и все это на самом пороге желанной победы, почти касаясь плода всех усилий, которого жаждет честолюбие, – неужели это так трудно?» Да, это действительно намного легче, как утверждают военные специалисты, чем за пределами необходимого отупения достичь «полной свободы и естественной гибкости души» и принимать ясные решения, будучи военачальником в центре военной битвы. Клаузевиц делает «привлекательным» то, что новичку поначалу кажется «отталкивающим», исправляя его начальные представления на «правильное представление» и дополняя его стойкостью и опытом, необходимыми на войне, оправдывая это в духе милитаристской защищенности от смерти, в пользу добродетелей военачальника, за счет широкого жеста по отношению к смерти одиночек, смерти, которая во имя войны предстает как продолжение политики другими средствами и которая всегда служила как средство для достижения цели:

Пойдем за новичком на поле сражения. Приближаясь к последнему, мы замечаем, что гром орудий, становящийся с каждым мгновением все более ясным, сменяется наконец воем снарядов, привлекающим внимание новичка... Еще один шаг к войскам, и мы среди пехоты, с нео-

писуемой стойкостью часами выдерживающей огневой бой. Здесь воздух наполнен свистом пуль, дающих знать о своей близости коротким резким звуком, когда они пролетают в нескольких дюймах от ваших ушей, головы, самой души. В беспокойно бьющемся сердце непрерывными мучительными ударами стучится сострадание к искалеченным и сраженным на ваших глазах... Правда, привычка скоро притупляет эти впечатления; через полчаса становишься более или менее равнодушным ко всему окружающему, но до полного спокойствия и естественной душевной эластичности обыкновенный человек дойти не может... Нужны восторженная, стоическая, прирожденная храбрость, властное честолюбие или старая привычка к опасности и еще многое, чтобы в этой затрудняющей всякую деятельность обстановке результат работы был не ниже той нормы, которая у себя в кабинете кажется такой обыкновенной. Опасность – один из элементов трения на войне: правильное представление о ней необходимо для познания сущности войны. Поэтому мы и коснулись данного предмета.

Такая вот тренировка привычки к смертельной опасности для читателя «у себя в кабинете»! Такую же схему использует Эрнст Юнгер в книге «В стальных грозах», такое же восхваление начального, с виду наивного военного энтузиазма, путем кажущейся отрезвляющей корректуры взгляда, ослепленного смертью, по отношению к действительности:

Нас, выросших в век надежности, охватила жажда необычайного, жажда большой опасности.

Война, как дурман, пьянила нас. Мы выезжали под дождем цветов, в хмельных мечтаниях о крови и розах. Ведь война обещала нам все: величие, силу, торжество. Таково оно, мужское дело, – возбуждающая схватка пехоты на покрытых цветами, окропленных кровью лугах*.

А затем наступает черед крещения огнем, посвящения в мужчины; воспевается солдатское благородство железной дисциплины, порождающей внутреннюю стойкость и бесчувствие по отношению к смерти, которая касается только мертвых, бесчувственных тел:

На взорванном промежуточном поле, повернувшись в сторону врага, лежали жертвы; цвет их серых шинелей едва отличался от цвета земли. Огромная фигура с красной от крови бородой неподвижно глядела в небо, вцепившись ногтями в рыхлую землю... Стрелку Штельтеру шрапнелью перебило сонную артерию. Три пакета иссякли мгновенно. За несколько секунд он истек кровью.

Картина смерти – взгляд наблюдателя скользит лишь по поверхности тела, отдельным его членам, успокоительно лишенным души и не могущим быть одушевленными: «Из расстрелянного балочного перекрытия свисало зажатое в нем туловище. Голова и шея были отбиты, белые хрящи поблескивали из красновато-черного мяса». «Мне трудно было понять», – говорится второпях, мимоходом, хотя «понимать» тут нечего. В заключительной главе

* Пер. Н. Гучинской и В. Ноткиной.

«Мой последний бой» – «и вновь замаячил кровавый пир» – лейтенантом-рассказчиком владеет какое-то «странное» чувство, которое позволяет ему видеть себя не ощущающим боли предметом, «будто я наблюдал самого себя со стороны в бинокль». «Впервые за эту войну слышал я жужжание маленьких пуль, пронесившихся мимо меня, как мимо неодушевленного предмета». Когда наконец в него попадают, он одновременно «с этим попаданием» ощущает, «что пулей задета сама моя суть», ощущает «руку смерти», которая держит его. «Однако странным образом это мгновение относится к немногим, о которых я могу сказать, что оно было истинно счастливым... Точно в каком-то озарении я внезапно понял всю свою жизнь до самой глубинной сути».

Вольноопределяющийся Хенгстман тем временем под градом пуль тащит на себе по полю битвы раненого ясновидца. Изображение внезапной гибели Хенгстмана превращает его в объект смерти, а смерть в активный, хотя и анонимный субъект военных событий. То, что он был живым субъектом, сухо и сжато сообщается в виде некоего пропуска в биографии, составленной в служебно-безличном духе:

Хенгстман побежал, тогда как я обеими руками обхватил его за шею. Тут же поднялась стрельба, как на полигоне, когда целятся в мишень за сто метров. И тонкое металлическое жужжание оповестило о выстреле, заставившем обмякнуть тело Хенгстмана подо мной. Он упал беззвучно, но я почувствовал, как смерть еще прежде, чем мы коснулись земли, завладела им. Я высвободился из его рук, еще крепко державших меня,

и увидел, что пуля пробила ему каску и висок. Смельчак был сыном учителя из Леттера под Ганновером. Как только я снова смог ходить, я разыскал его родителей и обо всем им рассказал.

Попав в лазарет, в заботливые руки медсестер – путь к лазарету был «последним, тяжелым испытанием» для победительной «жизненной силы», – не страшась смерти военный корреспондент вновь берется за чтение «Тристрама Шенди», «открывая книгу в том месте, на котором закрыл ее, когда прозвучал приказ о наступлении»: перед нами ироническая жизнь произведения, которое прерывает последовательность собственного чтения, уклоняясь, препятствует хронологическому порядку изложения, останавливает его, разматывает в обратную сторону и, как уже прочитанный текст, обрамляет отрывок военного дневника и легкомысленно взрывает соответствующее ему повествование с его смертельным единомыслием и компактной завершенностью.

3

Вопрос таков: как строится надгробная речь? Как она дает слово своему предмету, мертвому телу, поводу и содержанию этой речи, смерти того, памяти которого она должна отдать дань? Как она это делает, чтобы удалось отдать дань памяти умершему и одновременно отделить себя от мертвеца? Таким образом, вопрос в том, как она противоречит сама себе и как она пытается справиться с обоюдной остротой, которая навязывается дискурсу самой смертью, независимо от того, к каким метафорическим, утишающим боль примочкам она прибегает?

Отец Тристрама Шенди, влюбленный в собственное красноречие, забывает о мертвом сыне, увлекшись своей речью, выстроенной в духе античной риторики, речью, которую он, когда к нему приходит печальное письменное известие, произносит в его адрес с большим аппетитом. Еще Платон высмеивал погребальных ораторов, «которые воздают такую удачную похвалу, что восхищают наши души, восхваляя любого за то, что он имел и чего не имел... они восхваляют и нас самих, хотя мы еще обретаемся среди живых». В случае надгробной речи классическая риторика предполагает наличие трех постоянных элементов: хвалу умершему, оправдание скорби, утешение. Эта формула сохранилась от римской «*laudatio funebris*» до «*oraisons funebres*»* в XVII веке. В конце сборника образцовых проповедей для панихиды «Новое обозрение Смерти» (1716) иезуит Маттиас Хайнберг дает несколько полезных и примечательных советов по поводу «кратких проповедей в доме покойного или над его могилой»:

Мы стоим над могилой... (краткий жизненный очерк). Наш долг – утешить плачущего отца (брата, мужа, друга или скорбящую мать, сестру, супругу, подругу), понесших эту утрату. «Горе мне, несчастному! – восклицает он. – Я никогда более не увижу дорогого мне человека!.. Благо тебе, что у тебя был такой супруг (отец, брат...)! Представь себе, что он не умер, а просто находится вдали от тебя... Не муж твой (отец, брат...) лежит в этой могиле, а то, что воспарило в блаженные выси».

* Надгробные речи (*лат.* и *фр.*).

С помощью таких метафорически окрыленных речей быстрее, чем на крыльях веры, осуществляется доставка умершего по назначению, бытие в смерти переводится в ситуацию «там – здесь», в репрезентацию, которая позволяет нам помыслить телесно присутствующего здесь мертвеца *там*, а бестелесно отсутствующего там умершего *помыслить* здесь. Таким образом осуществляется метафоризация мертвого тела и его воскрешение. И здесь тоже имеет место некий перевод. У могилы Бетховена один из актеров Бургтеатра 29 марта 1827 года прочитал речь, написанную Грильпарцером:

...Последний мастер звучащей песни, искусства композиции. Завершили жизненный путь благородные уста, ушел из жизни восприимчивый и продолжатель бессмертной славы Генделя и Баха, Гайдна и Моцарта, и мы роняем слезы на лопнувшие струны отзвучавшей мелодии... О, не утратили вы его, нет, вы обрели его! Ни один живущий не допущен в пределы бессмертия. Тело его должно отпасть от него, лишь тогда откроются заветные врата. Тот, о ком скорбите вы, стоит в окружении великих людей всех времен, недоступный нам навсегда.

На примере большой надгробной речи Антония в драме Шекспира «Юлий Цезарь» можно увидеть, если присмотреться, как в разворачивающемся слове происходит отделение образа умершего от мертвого тела и как создается мертвая, внутренняя статуя: «Я не оратор, Брут в речах искусней; / Я человек открытый и прямой», – говорит Антоний, после того как он, обращаясь к собравшимся, не пытается их успокоить, как Брут, а распалает их настоль-

ко, что они готовы к действию: «Нет у меня заслуг и остроумья, / Ораторских приемов, красноречья, / Чтоб кровь людей зажечь. Я говорю / Здесь прямо то, что вам самим известно». Классическая топика скромности выступает здесь под видом простого и честного слова, направленного против риторики; однако это слово риторично в плане вызванного этой речью воздействия, и слово оратора лишено последнего отблеска сдержанности, словно сдержанность в самом деле существует только на словах: «Друзья, сограждане, внимлите мне», – «lend me your ears»: здесь с самого начала берется другой тон, чем в речи Брута: «hear me for my cause»*. Это речь обвинителя, а не защитника. Буквально перистальтически она выдавливает наружу аргументы из всего своего длинного тела. «Не восхвалять я Цезаря пришел, / А хоронить...». Налицо отказ от восхваляющей речи. Речь идет о *смерти* Цезаря.

Слова о том, что злые деяния переживают людей, а добро уходит в могилу вместе с ними, выворачивают наизнанку мысль о том, что Цезарь, о котором его убийцы после его смерти снова говорят добрые слова, должен был умереть, чтобы вместе с ним отпало зло его властолюбия. Антоний пришел его хоронить, и он вынужден допустить, что в землю уйдет и то доброе, что было в Цезаре. Слова «so let it be»** в своей окончательности лепятся к тому, что было сказано Брутом в оправдание убийства, и сила этого оправдания связана с предпосылкой, что Брут «благороден» и «честен». Эта предпосылка констатируется, однако на нее оказывается всевозрастающее давление со стороны положительного образа

* «Выслушайте, почему я поступил так» (англ.).

** «Пусть так будет» (англ.).

жертвы до тех пор, пока она больше не выдерживает давления. Властолюбие Цезаря оценивается как «тяжелый проступок», если Брут был в этом прав. Незаметным образом авторитетность его суждения подвергается сомнению. И все же Антоний еще раз заверяет – Брут сам поручил ему сказать речь над гробом друга, и это – доказательство того, что он и те, кто его окружает, благородные люди:

Здесь с разрешенья Брута и других, –
А Брут ведь благородный человек,
И те, другие, тоже благородны, –
Над прахом Цезаря я речь держу*.

Упомянутое в парентезе «ведь» имеет определенный подтекст. Вместе с определением «благородный» оно лишь наполовину удостоверяет свободу высказывания, бросая на «благородство» (будучи всего лишь уступкой) тень: «Он был мне другом искренним и верным, / Но Брут назвал его властолюбивым». Этими словами оратор отчетливо занимает позицию, направленную против Брута, однако делает это осторожно, маскируя ее в суждении, которое он представляет как субъективное. Следующие затем три примера из жизни Цезаря не подтверждают его властолюбия. «Но Брут назвал его властолюбивым, / А Брут *весьма* достойный человек». Сила доказательства явно трансформировалась. Погребальная речь превращается в речь хвалебную, а стало быть, в обвинение против Брута, который, защищенный лишь своим благородством, в ней ставится под подозрение. Эффект очевиден. Антоний добивается его в своей речи: «Что Брут

* Пер. М. Зенкевича.

сказал, я не опровергаю, / Но то, что знаю, высказать хочу». Стало быть, мы имеем дело не с опровержением, которое утверждает свою правоту на уровне обычного высказывания. Речь здесь ведется от имени фактов, с явным стремлением не прибегать к риторическим приемам, а только выразить скорбь утраты; однако это уже обвинительная речь. Оратор понимает, что слушатели на его стороне. Их возгласы подтверждают это. Однако он снова отрицает, что эти возгласы были вызваны *речью*, и, таким образом, он добивается воздействия своей речи на слушателей: «О граждане, когда бы я хотел / Поднять ваш дух к восстанью и отмщенью, / Обидел бы я Кассия и Брута, / А ведь они достойнейшие люди». В любом случае, в *их* глазах они достойнейшие люди. К следующей строчке уже подмешивается толика издевки: «Я не обижу их, скорей обижу / Покойного, себя обижу, вас, / Но не *таких* достойнейших людей». Упрощенная логика добра и зла окончательно уничтожается этим риторическим приемом. То, что Антоний слушателей, от оценки которых только еще и зависела весомость упрека, высказанного Брутом, привлекает на сторону умершего и на свою сторону, на сторону тех, к которым он скорее готов быть несправедливым, чем причинить вред достоинству противника, полностью дезавуирует подобное «благородство» с точки зрения слушателей и обращает его как фигуру речи в пустое место.

«За Цезарем ушло в могилу сердце, – говорит Антоний. – Позвольте выждать, чтоб оно вернулось». Один из римлян на это отвечает: «В его словах как будто много правды». «Вы все его любили по заслугам, – сказано было раньше. – Так что ж теперь о нем вы не скорбите?» Вот явная цель надгробной

речи и то основание, на котором она возникает. Скрытое основание, заключающееся в том, что скорбь используется как средство для достижения цели, для возмущения. Антоний сначала говорит о покойном, потом говорит за него, потому что покойный обречен на молчание; и наконец сам покойный берет слово в своем завещании. Однако поначалу о завещании слушателям не говорят, подготавливая воздействие, которое это завещание на них окажет: «Вы – люди, а не дерево, не камни... Воспламенитесь вы, с ума сойдете». Поскольку это воздействие уже предполагается как свойство того, о чем оратор поначалу умалчивает, оно затем легко проявляется в слове. Один из римлян: «Достойных! Нет, предатели они». Оратор продвинулся уже настолько, что ему не приходится самому высказывать эти обвинения. И вот теперь он от риторики переходит к демонстрации: «Над прахом Цезаря все станьте кругом, / Я покажу того, кто завещал». Однако прямой аффективной связи Цезаря с живыми, которая должна здесь возникнуть, препятствует его мертвое тело. С другой стороны, риторика нарушенной связи, находящая агрессивный выход в обвинении убийцам, использует труп Цезаря: «Смотрите!.. Смотрите!» Почти сентиментальный жест, указывающий на изодранную кинжалами тогу, которая укрывала Цезаря в тот летний вечер после победоносной битвы, наглядно представляет сцену убийства: упоминает раны, а затем как бы раскрывает и само мертвое тело: «...Сюда взгляните, / Вот Цезарь сам...» Надгробная речь подошла к концу, она остановилась на предмете этой речи. Жертва предстает как молчаливый обвинитель. «Вот раны Цезаря – уста немые, / И я прошу их – пусть вместо меня / Они заговорят». Затем осуществляется

примечательная смена ролей с отказом от риторического эффекта уже от имени самого оратора, с обращением к ораторским способностям противника и с уважением к нему: «...Но будь я Брутом, / А Брут Антонием, тогда б Антоний / Воспламенил ваш дух и дал язык / Всем ранам Цезаря, чтоб, их услышав, / И камни Рима, возмутясь, восстали. / Все. / Восстанем мы!» То, что возбужденная толпа при этом не спрашивает о содержании завещания и что Антоний напоминает ей об этом, явно свидетельствует: здесь не просто произносится речь, здесь перед нами разворачивается театральное представление речи и ее воздействия на слушателей. Зрители здесь явлены дважды: как публика, слушающая речь, и как зрители, наблюдающие за представленной на сцене публикой. Это позволяет занять определенную дистанцию по отношению к реакции слушающих речь, отнестись к ней критически. Примечателен метонимический перенос оболочки мертвого тела на тогу, а ран от кинжала на отверстия в ней. Возникает впечатление, будто удары кинжалов наносятся еще раз. Однако образность всей сцены, построенной по принципу противопоставления внутреннего и внешнего, обманывает зрителя: мертвого Цезаря нельзя выставить напоказ. Под тогой скрывается мертвое тело, словно само оно лишь сброшенная тога. В противоположность этому выступает попытка оживить Цезаря в воображении, инсценировав сцену смерти из внутренней перспективы жертвы: «Когда увидел он, что Брут разит, / Неблагодарность больше, чем оружие, / Его сразила; мощный дух смутился». Раны как «*roog roog dumb mouths*»* говорят сами за себя, и они говорят

* «Бедные уста немые» (англ.).

о предательском убийстве, о котором оратор до этого говорил, указывая на тогу, словно она и есть тело. Зритель не видит ран, он видит лишь их воздействие на слушателей в виде возмущения последних, возникающего при взгляде на окровавленное тело, демонстрируемое теперь без всяких одеяний и риторических покровов.

После оглашения завещания Цезаря надгробная речь завершается достижением своей цели, возвышая убитого во всем его величии и уникальности, чтобы затем отправить этого единственного и неповторимого героя в вечность, полностью заменив его словами. «Таков был Цезарь! Где найти другого?» В ответ раздается крик толпы: «Нет, никогда». Теперь мертвое тело необходимо убрать, чтобы разжечь боль в ране, нанесенной уходом Цезаря. Огонь, в котором предстоит исчезнуть телу, разгорается в восстание:

Мы прах его сожжем в священном месте
И подожжем предателей дома.
Берите тело.

Итак, эта политическая надгробная речь, отчаянная и рискованная, заставляет мертвеца умереть еще раз, лишая его в произнесенных словах всего того, что он воплощает. Речь предстает как оболочка оболочки. Как огнеопасное вещество. Как мертвое тело, которое не порождает ничего, кроме отчаянного принуждения к движению энергии аффекта в иное русло.

Своего рода сочленением между нашим платьем и телом, равно как и между телом и духом в расхожей метафорической аналогии предстает труп. Именно в этом пространстве он творит свои мрачные дела, разрушая вид трона, на котором он основывается, путем асимметрического переноса. Труп в качестве мертвой видимой оболочки превращает неодушевленную видимую оболочку платья в одежду одежды. Кроме того, труп возникает как аналогия мертвой буквы в противоположность живому духу. Однако – и здесь осуществляется фатальный переворот – и в противоположность мертвому духу в той степени, в какой отношение духа и тела основывается на отношении тела и одежды. Таким образом, то, что представлялось сочленением, оборачивается зазором – не только зазором между духом и телом, но и между духом и духом, а также между телом и телом. И то и другое, произнесенное или написанное, всегда является и тем и другим до полного неразличения – мертвым и живым. Призрачным в этом кажется то, что мертвое тело предстает как дух, как возвращенец, который никогда не возвращается назад. Еще более призрачной предстает одежда, которая представляет собой то, что представляет труп, а именно как нечто, предназначенное для ничто. И не потому, что труп кому-либо принадлежит, а потому, что им владеет это ничто. По-английски эту мысль можно выразить точнее: *nobody's body is no body**. Это вызывает дрожь и трепет при прикосновении к одежде умершего человека. То же самое имеет место, если только предположить, что

* Ничье тело – это не тело (англ.).

подобное чувство нами не игнорируется, и при чтении надгробных надписей, в которых к нам обращается «дух» умершего, с нами говорит Никто, «воплощенный» в теле надписи.

В «Феноменологии духа» Гегель раз и навсегда показал, как живая посюсторонность «чувственного представления» в виде самой конкретной единичности превращается в мертвое абстрактное «общее» лишь вследствие того, что она фиксируется в записи:

На вопрос: что такое «теперь»? мы, таким образом, ответили, например: «теперь» – это ночь... Мы запишем эту истину. Оттого, что мы ее запишем, истина не может проиграть, как не может она проиграть оттого, что мы ее сохраняем. Если мы опять взглянем на записанную истину теперь, в этот полдень, мы должны будем сказать, что она выдохлась... Показывают «теперь», это «теперь». «Теперь» – оно уже перестало быть, когда его показывают; «теперь», которое есть, есть некоторое иное, не то, которое было показано, и мы видим, что «теперь» есть именно это «теперь», так как его бытие состоит в том, чтобы больше уже не быть. «Теперь», как нам его показывают, есть бывшее «теперь». Но то, что было, на деле не есть сущность; оно не есть...*

Здесь возникает некий двуединый фантом, помещенный между бытием и небытием, равно как и «я», которое утрачивает чувственную определенность посюстороннего, когда оно, это «я», приписывает ее себе. В статье «Гипограмма и неписание» (из книги

* Пер. Г. Шпета.

«Сопротивление теории»), важной применительно к данной проблеме, Поль де Ман свел мысль Гегеля к точной формуле: «Гегель, о котором так часто говорят, что он „забывал“ писать, остается непревзойденным мастером искусства помнить о том, что никогда нельзя пренебрегать забыванием. Написать эту страницу (в противоположность к ее произнесению) уже не значит непосредственно доказать; это уже не жест, указывающий верно или неверно, уже не пример (Beispiel), а лишь окончательное стирание того забывания, что не оставляет следов. Иными словами, это окончательное уничтожение существенности»*.

Надгробный характер письма усиливается в надписях на надгробиях, которые уничтожают то, что они призваны сохранять. Подобное происходит еще в большей степени, когда сама каменная надпись стирается и становится неразборчивой, когда процесс ее прочтения превращается в бесплодную попытку сохранить след следа. Чтение как раз и изгоняет жизнь из реконструированной пустой оболочки – не только из оболочки мертвого тела и могилы, но на этот раз и «буквально». В эпиграмме, созданной в XVII Кристианом Вернике («К надгробной надписи, стертой временем») говорится:

«Все преходяще» – сия надпись предсказала
И долго жить давно уж приказала.
Последней буквы стерся след,
Но камень нам дает совет:
Чти эпитафию, она
Теперь сама погребена**.

* Пер. И. Головачевой.

** Пер. В. Фадеева.



33. А. Шлютер. Пишущая смерть

Строки, которые Уильям Батлер Йейтс написал для собственного надгробного памятника, словно бы предвидят то затягивающее жерло, которое при их чтении возникает в пустоте между жизнью и смертью, и словно предупреждают о нем:

Спокойно воззрись
На жизнь и на смерть.
Всадник, промчись!*

Зрению недоступно ни то ни другое, но и то и другое содержится в надписи.

5

В детективном романе речь идет о разрешении некоей загадки, и в нем возникает особо тонкое напряжение, связанное с тем, что жертва уже мертва, прежде чем с ней, если повезло, удастся познакомиться. В вариантах попроще жертву до убийства не знают вообще. Поэтому смерть редуцируется до лишения некоего тела подвижности, когда оно сталкивается с другим телом и элиминируется из динамического поля жизни, а кровь, которая выступает из отверстий, проделанных пулями, сочится наружу из пустой оболочки, и размазать ее по телу предстоит рассказчику. Лишь воспринимаемое в таком виде тело оставляет нас равнодушными. Вместо сочувствия в нас господствует крайняя coolness**, тотальная внешняя точка зрения: «Вероятно, на них напали их собственные приятели, поставили их к стенке, а потом снайпер расстрелял их из кухни: бах-бах-бах-бах-бах-бах? „Видно, так все и было“, – сказали мы», – пишет Дешиел Хэммет в «Большой бойне». А у Раймонда Чэндлера мы читаем: «Он лежал, как неподвижный мешок, и ясно было, что это означает». У убийц-злодеев в наказание отнимают смерть, а вот

* Пер. Е. Витковского.

** Холодность (англ.).

добрые люди, за которыми они охотятся, если те во имя исполнения своего долга гибнут, хотя бы внешне обретают в смерти свое лицо и собственные глаза, словно сквозь эти отверстия еще можно увидеть духовную начинку, которой лишены изрешеченные тела преступников, представляющие собой плоскую мишень; эта начинка могла бы хранить образ, напоминающий о мертвом человеке. Так, по меньшей мере, представляется. Показательно, что в конце романа «Ты умрешь, леди», входящего в серию о Джерри Коттоне, делается следующее признание:

Билл поднял револьвер и надавил на спусковой крючок, словно он стоял перед мишенью на стрельбище. Рикфилд опустил на левое колено. Билл выстрелил еще раз. Выстрел опрокинул тело Рикфилда на ковер... Все продолжалось несколько секунд. Я схватил Билла за руку, чтобы отнять у него один револьвер. Это уже не имело смысла. Глаза Билла медленно закрылись непрозрачной пленкой.

Вчера мы его похоронили. Надпись на надгробье: Уильям Т. Болден. Он покоится подле своей жены. Супружеская пара, бессмысленно лишенная жизни хладнокровными преступниками. Будет очень нелегко сохранить память о наших товарищах из-за жутких впечатлений последнего часа.

Иногда вдруг возникает вопрос, например, в случае с жуткой сценой казни в романе Трумена Капоте «Хладнокровное убийство»: можно ли считать, что преступник, поскольку настоящих чувств у него нет, испытывает какие-либо чувства вообще, прежде всего тогда, когда речь идет о смерти, и без всякого сочувствия отправлять его на тот свет. Когда

после основательных приготовлений открываются створки люка, казненный двадцать минут висит в петле, доступный взору всех присутствующих, пока тюремный врач не произносит «I pronounce this man dead»*. Никому ничего не видно, однако слышно все-таки «the thud-snap that announces a rope-broken neck»**. Однако и это не компенсирует осуществляемого здесь исключения смерти и ее ужимания до пределов события, лишённого значимости. Смерть, которая является наказанием, наказанием жизни, проведенной под знаком убийства, тем самым подвергающаяся символическому обмену, в качестве знака, без меновой ценности, не представляет ни за что. Если бы речь шла о чем-то большем, это было бы «бесчеловечно». Таким образом, подобная «гуманность» снова лишь подтверждает то, что здесь не признается разница между жизнью и смертью, словно речь идет совсем ни о чем, поскольку дело тут в другом, чаще всего в деньгах. Репортер, присутствующий при казни через повешение впервые, заводит разговор с охранником:

– Но это было не так плохо, как я ожидал. Примерно как прыжок с трамплина. Только с веревкой на шее.

– Они ничего не чувствуют. Ух, бух, и всё. Они ничего не чувствуют.

– Вы уверены? Я стоял близко. Мне было слышно, как он задышался.

– Это да, только он все равно ничего не почувствовал. Иначе бы это было негуманно.

* «Я объявляю этого человека мертвым» (англ.).

** «Глухой треск, который говорит о том, что веревка сломала шею» (англ.).

– Да. И, наверное, им еще скармливают всякие наркотики.

– Вот уж нет. Это против правил*.

Там, где чувства, от которых вдруг начинает скрести на душе, включаются в повествование, как это происходит у Иоганнеса Марио Зиммеля, – правда, происходит только в виде некоей цветной картинки воспоминания, в духе банального клише, щелк-щелк, как на фотоснимке, – там даже смерть самого любимого человека никого не трогает, щелк-щелк. Итак, Бейрут, октябрь тысяча девятьсот семьдесят восьмого года:

Мы увидели Жана-Луи Касси, фоторепортера агентства Франс Пресс, который лежал навзничь среди развалин. Воздушной волной с него сорвало тенниску и шорты, он, почти голый, прижимал руки к животу, который, казалось, треснул. Кишки вываливались, Жан-Луи пытался впихнуть их обратно, это ему не удавалось, и он кричал, кричал, кричал... Пьер побежал к выходу из подвала... Жан-Луи был его другом... И тут ударила очередная ракета и попала как раз туда, где были Жан-Луи и Пьер, и когда столб пыли рассеялся, на том месте зияла огромная воронка. Вот так все это произошло, вспоминала она; а потом меня отозвали в Гамбург, и пятого июля семьдесят девятого года я родила мальчика и назвала его именем отца** (И. М. Зиммель. «Вместе с клоунами пришли слезы», 1987).

* Пер. М. Гальпериной.

** Здесь и далее пер. Е. Факторовича.

Вот и всё. Ничего больше. И вместе с тем в этом случае тривиальность повествования достигает пика в сочетании с тривиальностью подобной смерти. Иначе происходит тогда, когда Зиммель нажимает на тюбик, наполненный сентиментальными чувствами, и выдавливает кровь как некий тональный крем, чтобы самым внешним образом расцветить смерть, которую вовсе и не предстоит пережить и без этого уже безжизненному субъекту. Расцветить и преобразить:

В следующий миг Ирэна увидела, как Мануэль, сделав два шага вперед, споткнулся и упал. Охваченная ужасом, она смотрела, как из правого виска у него неожиданно стала сочиться кровь, заливая лед, покрывавший дорожку аллеи, растекаясь по снегу... Кровавая лужа вокруг его головы быстро увеличивалась в размерах. Ирэна опустилась на колени перед лежащим телом. Сапоги, пальто и ладони ее были выпачканы красным... Из большой раны на правом виске Мануэля, не подававшего признаков жизни, струилась кровь, ужасно много крови... Машина выла и скрежетала. Она громыхала и завывала, и в любой момент могла взорваться. По Ирэне пробежала тень, словно ангел смерти. Она необычайно медленно подняла голову: прямо над аллеей в сверкающем голубом небе летел «боинг»... Ее глаза, наполненные слезами, увидели прямо перед стеной фиолетовых, черных и серых облаков уходящей грозы, там, в вышине, огромную радугу, яркую и очень близкую (И. М. Зиммель. «А Джимми идет вслед за радугой», 1970).

В серийных романах о врачах, – их можно купить в любом киоске – пациент всегда находится в хороших руках. Руки эти чаще всего загорелые и волосатые. Героя, жизнь которого висит на ниточке, всегда спасают. Доктор Стефан Франк, доктор Норден, сельский врач Фабиан и главный врач Андерс показывают себя с самой лучшей стороны. Если все же бывает так, что больному не повезло, то и это не беда, ведь его смерть – спасение для самого уми-



34. Л. Рихтер. Врач и Смерть у постели больного

рающего, или, с точки зрения морального равновесия, спасение *от* умирающего для его родственников. Изображение процесса умирания – дело легкое. Оно нуждается в одном-единственном реквизите, свидетельствующем о наступившей смерти, – в белой простыне, которой накрывают мертвое тело:

Глубокий вздох вырвался у нее из груди. Взгляд ее был устремлен на розы, однако она уже ничего не видела. «Спи спокойно», – сказал Юрген и закрыл ей веки ласковым движением руки... Он взял простыню и осторожно укрыл ею лицо покойной. В эту секунду в комнату вошла Лиза фон Зеттинг и, когда она увидела, что он делает, остановилась как вкопанная. «Бабушка... умерла?» – растерянно пробормотала она («Доктор Стефан Франк, мужчина, поклявшийся ей в любви»).

По сравнению с этим автобиографические книги медиков отличаются деловитым тоном, причем не менее беспомощным, когда речь идет об уходе из жизни. Или когда – благодаря уловке природы и без участия лекарского искусства – дело едва не доходит до смерти. Фердинанд Зауербрух в книге «То была моя жизнь» рассказывает об одном фехтовальщике, которому сабля вошла в грудную клетку между ребрами. «Хотя из раны вытекло очень мало крови, цветущий молодой человек был близок к смерти». Картину происшедшего автор рисует очень сухо. Затем на молодого человека вдруг нападает приступ кашля, «знак приближающейся смерти», и это как раз и спасает ему жизнь. «Вдруг» он снова оказывается в состоянии дышать, встает на ноги и говорит:



35. В. Хогарт. Плата жестокости

«Ради бога, дайте сигарету...». Легкое «попало в промежуток между двумя ребрами, которые зажали его как сомкнувшиеся челюсти». Легкое, «как это бывает при открытом пневмотораксе, не могло сжиматься, и вследствие этого нарушалось дыхание и кровообращение». Молодой человек, после того как ему зашили грудь, покидает клинику через восемь дней с «единственным результатом: у него очень примечательный почетный дуэльный рубец на груди». Изоб-

ражение непроизошедшей смерти как счастливого случая представляет смерть как некую обычную техническую аварию.

7

Посмертные маски относятся к семейству ракообразных. Они имитируют слепок с исчезнувшей жизни, затвердевшую оболочку, и все же, если смотреть на них со стороны, представляют ее вполне еще живой, прежде чем она обратится в пыль, — мертвая оболочка под воздействием силы наступившей смерти, прах к праху, словно смерть в действительности не просто некая черта, а процесс обратного перевода материи в материю, живое же начало предстает всего лишь как маска смерти. Мертвыми в посмертной маске являются не глаза, закрытые в вечном упокоении, а то, что само лицо застывает как маска, которую можно снять, что маска представляет жизнь как некую мягкую часть и как внутреннее наполнение в той же степени, как она, маска, укрывает жизнь от опустошения, имитируя и защищая ее, так что покинутая оболочка жутким образом представляет и то и другое: и жизнь, и смерть. Точнее говоря, представляет невозможность исключить то или другое. Самым жутким образом (см. ил. 36).

«Страх людей перед смертью произрастает из недостатка их сопричастности закону жизни и выражает неблагодарное отношение к радостям жизни, дарившим наслаждение». Так разглагольствует издатель выпущенной во время Второй мировой войны книги с комментированным изображением посмертных масок «воинов и государственных



36. Дж. Энсор. Маски и Смерть

мужей, которые добивались великих успехов в своей опасной и отважной жизни». Эти люди «и в своих посмертных масках демонстрируют достоинство и твердость по отношению к смерти». Идейная программа этой книжицы заключается в том, чтобы увидеть в этих масках достойную подражания жизненную позицию*.

Подлинная суть умирания и смерти останется для нас навсегда неизведанной, потому что уста тех, кто познаёт ее, неизменно замыкаются в вечном молчании, и смерть не есть содержание нашего земного опыта. Однако внятным языком говорят последние следы души, прощаю-

* *Симонайт М.* Бессмертные солдаты. О преодолении смерти в духе. Берлин–Лейпциг, 1940.

щейся с жизнью, запечатленные в лице умершего. Вместе с величием отлетевшей души возрастает и величие победы над смертью, о которой непрестанно возвещает язык посмертной маски, когда жизнь угасает естественным образом. И если у великих воинов и государственных мужей смерть явилась венцом осененных победами трудов, то черты почившего в вечности почти всегда излучают возвышенное сияние наступающего блаженства.

Тот, кто способен на подобное физиогномическое прочтение, знает обо всем этом наверняка. И о жизни – тут проявляется идеологическая подоплека подобного прочтения – «мертвое лицо каменной маски возвещает, если удалось снять ее непосредственно сразу после смерти»:

В таких счастливых случаях посмертная маска очень часто воспроизводит более точно говорящие о сути человека черты, чем то может явить нам лицо живого человека, контролируемое рассудком и волей. В мгновение приближения смерти все препоны исчезают – спадает маска, которую человек, нагруженный тяготами жизни, обычно демонстрирует своим близким. Сбросив оболочки, душа вверяет себя смерти и в последний раз возвышается до цельности своего существа.

Сплошная чепуха, издевательство над уважением к мертвым, над достоинством этих черепов, будто они отмечены жизнью *и* смертью, будто они пока еще тут и одновременно, еще не распавшиеся в прах, уже исчезли. Их насильственно обращают

против жизни, и им, загустевшим в идеологическом сиропе, замешанном на презрении к смерти, приходится свидетельствовать о том, к чему клонит автор: не жизнь выражается в созерцании этих масок, а их взгляд на жизнь, с соответствующим выражением почтения к тому, что они уже прожили эту жизнь и могут смотреть на нее извне. Нас призывают поверить, что лицо Фридриха Великого «отмечено духом тех слов, с которыми великий король обратился к своим солдатам перед лицом смерти: „Разве вы уже недостаточно много прожили на этом свете, канальи?“ – или тех слов, с помощью которых он успокоил юного прапорщика (в свой последний час громко стонавшего от боли и призывавшего собственную мать): „Умри достойно, прапорщик!“» (см. ил. 37).

«Мертвая голова» генерала Людендорфа словно бы покоится на марширующем, вытянувшемся в струнку солдатском теле: «Боль и страдания не оставили на этом лице никаких следов: душа Людендорфа была невосприимчива к страданиям, и это сердце, укрытое броней, гордо и спокойно встретило смерть» (см. ил. 38).

Стерты гримасы будничности. Перед нами праздничное лицо, рассчитанное на вечность. Правда, не существует и никогда не существовало того мгновения, которое это лицо запечатлело бы раз и навсегда, словно в посмертной маске соединился итог целой жизни.

Если следовать опасному для жизни девизу Ницше, в соответствии с которым, чтобы добиться истинной глубины, «каждый истинно глубокий человек нуждается» в маске, то следует считать, что так называемая глубина индивидуума – это результат маскировки, а не наоборот; смерть, таким образом,



37. Посмертная маска Фридриха Великого

предстает как символический эквивалент выплеснувшейся и разлившейся индивидуации: свободное падение в пенящуюся бездну маскировки, масок жизни, которые, являя собой радикальную поверхность смерти, сами себя снимают и сами от себя отслаиваются, – бездна без дна и заднего плана, которую следует заполнить задними мыслями или уплотнить в эстетической форме. Близкая по



38. Посмертная маска Эриха Людендорфа

структуре к знаку смерти, маска не демонстрирует того, что она скрывает, а показывает, что она ничего не скрывает. Неспособная на референциальное изображение, она демонстрирует, что не в состоянии ни обнаружить, ни скрыть свое основание, которое есть лишь новая маска: маска является саморазоблачением функции изображения. Еще до Ницше эта мысль увлекала немецких романтиков.

«Ночные бдения» Бонавентуры используют эту тему как нигилистический раздражитель:

Какие бы глазки не строила нам личина, она никогда не обходится без мертвой головы, и жизнь – лишь наряд с бубенчиками, облекающий Ничто, и бубенчики звенят, пока их не сорвут и не отбросят в гнев. Всё лишь Ничто, и оно удушает само себя, жадно само себя оплетает, и это самооплетание есть лукавая видимость, как будто существует Нечто, однако если бы удушение замедлилось, отчетливо проявилось бы Ничто, перед которым нельзя не ужаснуться; глупцы усматривают в таком замедлении вечность, однако это и есть доподлинное Ничто, абсолютная смерть. И, напротив, жизнь заключается лишь в непрерывном умирании... пусть будет маска на маске, тем забавнее срывать их одну за другой до предпоследней, сатирической, гиппократовой, и до последней, которая не снимается, не смеется, не плачет, она без волос и без косы*.

Череп, таким образом, предстает маской масок, эмблемой индивидуальной жизни в ее самой общей форме, отделенной от самой себя. Стало быть, здесь мы все уподобляемся друг другу.

«Несравненному языку черепа» дивился в «Улице с односторонним движением» Беньямин: «Полное отсутствие выразительности – черноту пустых глазниц – он соединяет самым неистовым выражением – с ухмыляющимся рядом зубов». Лишь в этом осколке, пожалуй, еще различимы следы исчезнув-

* Пер. В. Микушевича.



39. Караваджо. Св. Иероним

шей уникальности. Масочный характер подобной выразительности в ухмылке Бенъямин отметил в одной из записей: «Ухмылка и кажимость связаны друг с другом. Лишь там, где кажимость замещает сущность (или даже является сущностью), она ухмыляется». Ухмыляется с пафосом, лишенным содержания, ухмыляется без всякого выражения.

8

С пафосом, лишенным всякого содержания, без всякого выражения смотрят на нас лица с фотографий, смотрят застывшим взглядом – с тех фотографий давнего времени, на которых требовалось не двигаться, замереть как мертвому, чтобы не смазать изображение при долгой экспозиции. Именно неподвижность фигур делает эти пожелтевшие фото-

графии более живыми, чем моментальные снимки, выхваченные наугад из той жизни, в которой сверкает вспышка. Отдаваясь насыщенному мгновению, которое они останавливают, снимки вступают в союз со смертью, пытаясь вытеснить ее из своей жизни, убивая это мгновение. Фотографии ведь свидетельствуют всего лишь о смерти жизни, которую пытаются засвидетельствовать, и не говорят при этом ни о смерти, ни о жизни. Их жизнь – это смерть смерти в обманчивой вечности, которую являет запечатленная бренность. И поскольку вытесненное ими возвращается как некий призрак, мы вновь и вновь возвращаемся к фотографиям, запечатлевшим нас, и понапрасну пытаемся отыскать место, в котором жизнь и смерть расходятся друг с другом и где призрачность жизни маскирует призрачную смерть. Мы ни живы, ни мертвы – живые трупы. То, что мы полностью соответствуем самим себе, будучи редуцированными до чисто внешнего вида, без критерия, который помог бы нам оценить ситуацию извне, – делает нас, с этой точки зрения, похожими на всех остальных и, стало быть, похожими на Ничто. И здесь перед нами снова маски: субъективность, отданная на произвол взгляда созерцателя, не оставляющая ничего для самой себя и при этом ничем своим не делящаяся. И здесь вновь, по аналогии со знаком Смерти, возникает парадоксальная структура крайней единичности в форме общего. «Очищение предмета от его оболочки, – как пишет Беньямин в «Малой истории фотографии», – разрушение ауры представляет собой характерный признак того восприятия, у которого чувство однотипного относительно ко всему в этом мире настолько выросло, что оно с помощью репродукции добивается однотипности даже

от уникальных явлений»*. Возможность произвольно репродуцировать уникально-единичное губит его незаменимость. И это тоже касается всего живого. Еще в большей степени его касается та тотальная иконизация, о которой Ролан Барт в «Светлой комнате» пишет как о разрыве с референтом. Являясь мишенью, референтом, «я распознаю отделение от предмета *eidolon* (изображения) как некое событие смерти (исключения): я действительно становлюсь призраком. Фотографу это хорошо известно, и он сам (боясь потерять клиента) испытывает страх перед подобной смертью, перед бальзамированием, которому он подвергает меня, нажимая на затвор фотоаппарата... Я целиком и полностью стал снимком, изображением, это означаем СМЕРТЬ личности».

Подобно Беньямину и, очевидно, не догадываясь об этом, Ролан Барт, рассматривая выбранные им фотографии, пытается отыскать «мельчайшую искорку случая, здесь и сейчас, с помощью которой действительность словно прожгла характер изображения» (Беньямин). Фотографическое изображение, представляющееся совершенно достоверным, наполнено до краев, до траурной рамки, которая отсекает временность демонстрируемого, и, кажется, нигде и ничего уже нельзя добавить. И все же на этой фотографии отсутствует самое важное, то, что по-прежнему являет мне себя в тогдашнем виде. Застигнутая и пойманная жизнь – как дыра. Однако, как убедительно показывает Барт, на границе безумия жестко сталкиваются констатирующие и эмотивные суждения, представления о реальном и живом смешиваются диссонантным и одновременно диссоциативным способом в познании «*vertige*

* Пер. С. Ромашко.

du temps écrasè»*, враждебно цепляются друг в друга, пытаясь друг от друга оторваться: с одной стороны, «это было здесь» («cela a été») и, с другой стороны, это «есть так». Барт иллюстрирует это детской фотографией своей матери, стоящей в зимнем саду, и фотографией молодого Льюиса Лейна, убийцы американского министра иностранных дел Сьюарда в 1865 году, ожидающего в своей камере прихода палача:

Одновременно я читаю: это еще будет, а это уже было; я с ужасом воспринимаю завершенное будущее, реализацией которого является смерть. В то время как фотография демонстрирует мне завершенное прошлое позы (аорист), она помещает для меня смерть в будущее. Что меня подкупает, так это открытие подобной равноценности. Держа фотографию матери перед глазами, я говорю себе: она умрет; я застываю в ужасе, как психотический тип у Винникотта застывает перед изображением катастрофы, давно уже произошедшей. Не важно, умер ли тот, кто ее переживает, или еще жив, – каждая фотография есть такая катастрофа.

Хотя фотографии рождены светом, в каждой из них, безучастной, словно труп, скрыта угроза смерти. Всякий портрет – это замаскированное изображение черепа, живой труп. Поэтому фотографическая явленность не находится в метафорическом отношении к сфотографированной явленности. Это отношение скорее метонимическое, поскольку нехватка, которую фото демонстрирует, позволяет

* Смятение раздавленного времени (*фр.*).

ожидать большего. На это указал Жак Деррида, размышлявший о «смертях у Ролана Барта», то есть о соотношении фотографии и смерти («Поэтика», 1981, № 47); при этом Деррида рассматривал время как последнюю, хотя и не всегда достижимую инстанцию метонимического скольжения, как «последний ресурс для замещения абсолютного мгновения другим, для замены незаменимого, этого уникального референта другим, который является другим мгновением, совсем иным и все-таки тем же самым». Таким образом, фотография в конце концов в круговерти времени с помощью запечатленного мгновения помещается между «сейчас» и «сейчас». В музыке, как мы увидим, это звучит иначе.

9

Наступившая смерть – это не то состояние, которое живое существо может одобрить или отвергнуть. Смерть не имеет субъекта. В противном случае этот субъект, лишенный мысли и опыта, то есть мертвый, как полагал Кант, мог бы пережить смерть в качестве сопровождающего наше восприятие пассажи «я думаю, что...» (см.: *Махо Т. Метафоры смерти*, 1987). В попытке представить мою собственную смерть мне бы пришлось отказаться от себя самого как субъекта этого представления, прекратить думать о том, что я мертв. Но как это осуществить? Каким образом представить ее, когда мы перестаем курить, есть, пить, когда мы заключаем договор на страхование нашей жизни и пишем завещание? Вуди Аллен в своей книге «Getting Even»* (1971) го-

* «Сведение счетов» (англ.).

ворит: «Не то чтобы я боялся умереть. Просто мне не хочется самому при этом присутствовать». Гегель в «Феноменологии духа» смерти, которая извне кладет конец любой обычной «естественной жизни» столь банально, как если «перерезать глотку или захлебнуться глотком воды», противопоставляет такую смерть, которая включается в сознание как осознание его границ и его стремление за их пределы, как условие возможности самопознания. Это означает: представлять себе конец своей жизни, будучи не в состоянии это сделать. Смерть во мне самом – как условие возможности говорить и быть «я». Однако тот, кто говорит, что он умирает, на самом деле говорит, что он живет. «Я умираю» не может сказать ни одно «я», при этом форма согласования имеет двойной смысл. Правильно было бы сказать: «„я“ умирает». Однако в этом случае не я говорю это, и я это не говорю, а я просто написал «говорю», и «я», как при любом написании «я», – это другой, которому я уступаю меня и мое умирание. Такое объявление себя мертвым путем записывания себя в мертвые существует в неразрешимом противоречии между возможностью и невозможностью моей смерти, пока я жив, поскольку при этом смерть одновременно полагается и снимается мною.

10

В страшном рассказе Эдгара Аллана По, по форме представляющем собой некий научный отчет, некую «Правду о том, что случилось с мсье Вальдемаром», изображение событий нарративно связано с попыткой проникнуть за черту и, поскольку пове-

ствование слишком приближено к оптике читателя, спрятано на поверхности, принять собственное участие в месмерическом эксперименте с живым мертвецом, о котором здесь сообщается.

«Никто еще, – говорит в начале повествования ученый-рассказчик, – не подвергался месмерическому воздействию *in articulo mortis*»**. Здесь уже возникает намек на попытку выразить смерть с помощью якобы умершего человека, который лишь один может сказать, когда все закончится. В тот момент, когда наступает его конец, мсье Вальдемар, отличающийся «необычайной худобой», погружается в транс и пребывает в состоянии кажущейся смерти: «Тело было твердо и холодно как мрамор. Тем не менее, это отнюдь не была картина смерти». Едва различимым шепотом он отвечает: «Да, сейчас сплю. Не будите меня! Дайте мне умереть так!» Промежуток смерти, хотя и определенный «несколькими минутами», заполняется и растягивается в повествовании, по всей видимости, совершенно безболезненно. Повествование, которое опирается на записи мистера Л-л, присутствовавшего при этом опыте и в самый решающий момент упавшего в обморок, – «все, что я сейчас буду рассказывать, взято из этих записей дословно или с некоторыми сокращениями», – это повествование находит свое аллегорическое соответствие в черном распухшем языке героя, подвергшегося воздействию магнетизма, а сам магнетический сеанс, в результате которого испытуемый, помещенный в состояние смерти, должен заговорить, предстает аллегорией письма. Письмо это приманивает жадного до сенсации чи-

* В состоянии агонии (*лат.*).

** Пер. З. Александровой.

тателя, создавая иллюзию достоверности фактов, и отвлекает от проблематики, которой, собственно, и посвящено повествование. Примечательно, что повествователь именно там, где события ускользают из-под его контроля под воздействием ужасной ситуации, сохраняет самый жесткий контроль над своим языком. Риторика непроизносимого выдает то, что она прячет, – языковой эксперимент с риском для жизни в пробирке текста*.

Необычайные звуки, которые произносит Вальдемар, являются речевой артикуляцией, однако одновременно они предстают звуками посмертными или возникающими еще до рождения, независимо от тела («язык его сильно задрожал»), только с помощью языка и без участия зубов, губ, с неподвижной челюстью; они внятно звучат в повествовании в синэстетическом усилии языка, звучат в осязаемо сгустившемся воздухе как голос, доносящийся «из глубокого подземелья». Мгновенность смерти, о которой говорится, одновременно отрицается с помощью прерывистой, «распадающейся на отдельные слоги» речи. Речь идет о промежуточном мгновении, лишенном языка. Происходит расставание с жизнью в виде транса, растянувшегося в произносимых звуках: «Да... нет... я спал... а теперь... теперь... я умер». Время говорения, протекающее в промежутках между звуками, – это время жизни, и нить повествования, на которой подвешена жизнь Вальдемара, тянется дальше. Почти семь месяцев проходят мгновенно. Вальдемар по-прежнему остается ни жив, ни мертв, «в точности таким, каким я его опи-

* См. наиболее основательную с точки зрения теории изображения работу: *Garret Stewart. Death Sentences. Cambridge Mass./London, 1984.*

сал», заключенный в промежуточное состояние бодрствования во сне. Фермата, остановка темпа – это функция повествования, позволяющая своей жертве последнее высказывание. С помощью речевого акта Вальдемар умоляет выволить его из неопределенного состояния, выпустить его за пределы языка, который здесь устанавливает границу потустороннего, или дать ему возможность проснуться по эту сторону границы. Он говорит, что он говорит, будто он мертв: «Ради бога!.. скорее! Скорее!.. усыпите меня, или скорее... разбудите! Скорее!.. Говорю вам, что я умер!» Слова, которые запинаясь, произносит, и на это уже обращал внимание Ролан Барт, грамматически и семантически невозможны, произносимы: «В парадигме Жизнь/Смерть черточка прочитывается обычно как „против“ (versus); но если прочесть ее как „над“, сразу обнаружится, что здесь имеет место своего рода захват чужой территории, более того, распадается вся парадигма. Дело в том, что одно пространство незаконно вгрызается в другое... утверждается некая лишенная места сущность... пустота, слепое пятно языка, которое как раз и надлежит заполнить... „я мертв и не мертв“; здесь наблюдается пароксизм трансгрессии, здесь изобретается неслыханная категория; истинное-ложное, да-нет... слова „Я мертв“ представляют собой разрушенное табу» (Р. Барт. «Семиологическое приключение»)*. «Я» обозначает отсутствующую явленность говорящего, а наречие «мертв» указывает на скандализирующее смешение переносного и дословного. «Utterance»** мертвеца – если учесть,

* Пер. С. Фокина. См. также: Ж. Деррида. Голос и феномен.

** Изречение (англ.).

что текст постоянно кружит вокруг амбивалентности «utter»* – означает также крайне печальный конец, до которого доводится языковое выражение. В самом конце эти звуки, заставляющие рассказчика умолкнуть, разрушают саму речь в ее функции представления отсутствующего. *Lapsus lingue*** – *langue vivante**** без говорящего – самым ужасным образом размывает черту между жизнью и смертью, которая, по Жану Бодрийяру, отделяет мертвых от символического обмена живых. В этом заключается самая страшная сторона всей новеллы.

В то время как субъект речи исчезает, речь материализуется в мертвое тело, слово «мертвый» становится абсолютным, оторванным от всего и мертвым и бессмысленным, а под руками пишущего разлагается и *corpus delicti*****, которое он – в противоположность Флоберу – не в состоянии удерживать, поскольку он лишается дара речи.

Пока я торопливо проделывал месмерические пассы, а с языка, но не с губ страдальца рвались крики: «умер!», «умер!», все его тело – в течение минуты или даже быстрее – осело, расплозлось, буквально разложилось под моими руками. На постели перед нами лежала полужидкая, отвратительная, гниющая масса.

Если в этой сцене достигается высшая точка повествования, которая для создания наибольшего напряжения перемещена в его конец, то следует задуматься

* Абсолютный, крайний; высказывать, выразить (*англ.*).

** Ошибка в речи (*лат.*).

*** Живая речь (*лат.*).

**** Вещественное доказательство (*лат.*).

маться о том, что именно подобный нарративный сдвиг не только оберегает текст от остановки, но и спасает его от постоянно угрожающей ему декомпозиции.

11

«Скоро, вопреки всему, я умру наконец совсем, – говорит причисляющий себя к мертвым Мэлон у Сэмюэла Беккета: «И следить за тем, как умираю, не буду, это бы все испортило»*. Вместо этого он намерен «играть», рассказывая сам себе истории – словно монада в одиноком и пустом пространстве между ночным горшком и кастрюлей с едой, окруженный немногочисленными игрушками. Эти истории и призывают приближение конца, и отодвигают его. «Эндшпиль» – как языковая игра в невозможность, игра, ограниченная в своей протяженности, однако наполненная бесконечными возможностями закончить ее иначе и сделать ее всеохватной, по сравнению с обычной игрой. Речь идет о том, чтобы приблизиться «к границе тотальности», которую Деррида с точки зрения игры выдвигает как аргумент против «классической» концепции завершения (Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Письмо и различие, 1967). Игра с ее правилами и вариантами лишена телоса, в котором свершился бы ее смысл. И форма текста вовсе не является ее телосом в аристотелевском смысле, а скорее предстает развалинами перманентно разрушающего себя письма. Однако то целое, которое, как в данном случае, лишено центра и истока, по-

* Пер. В. Молота.

рождает бесконечный ряд замещений, Происходит и обратное: поскольку Мэлон, пытающийся отделить себя от себя с помощью письма, постоянно порождает только репрезентации самого себя, которые растворяются в едва намеченных историях, налагаются друг на друга и которые он вновь и вновь отвергает, в этой игре письма он не достигает ни своего основания, ни своего конца. Он давно распознал смерть как ловушку и оставил ее позади себя как цель и конец, положенный извне. Его задача заключается не в том, чтобы избежать смерти, а в том, чтобы обойти ловушки, расставленные в таких постановках конечной цели. Эту ситуацию характеризует формула, представленная в «Молло»: «окончателность без конца». Это игра, которую нельзя ни выиграть, ни проиграть, поскольку она в той мере, в которой делает окончание своей единственной целью, отодвигает тем самым эту цель. Писатель Мэлон, который познает свою смерть как приход в мир в сфере языка и до самого конца упражняется в рамках этой сферы в постоянной фационализации и субституции, поставил бы сам себе мат. «Мне даруется, попробую выразить это так, рождение в смерть, такое у меня впечатление. Смешная беременность. Мои ноги уже вышли, жизнь их выродила. Подходящее положение, как мне кажется. Моя голова умрет последней... Я кончаюсь. Больше я не скажу: я». Как будто так можно рассказать о собственной смерти. Мэлон записывает все это в тетрадь, пересчитывая, сколько страниц осталось до конца: «Эта тетрадь – моя жизнь, толстая школьная тетрадь». Если письмо, как в данном случае, поддерживает свое движение, чтобы растянуть движение к концу и насладиться им, которым оно само является, то все записанное утрачивает свою

содержательную достоверность: «Я эту историю, пожалуй, пропущу и перейду ко второй истории, нет, лучше сразу к третьей... Нет, это ничего не изменит». Все, что он придумывает, он называет «предлогом, позволяющим не переходить к сути, к отказу и сдаче, положив всему конец, говоря, что всё, конец, и уходя». Это является претекстом, заранее произнесенной отговоркой и одновременно причиной того, что он никогда не сможет выговорить себя в Ничто, и он это отчетливо понимает: «Я проиграю свою борьбу со смертью, чтобы лучше пережить ее». Все выглядит так, словно я-рассказчик, страшась пустоты, проглядывающий сквозь фразы, когда вдруг прекращается прядание нити повествования и жизни, выступает с речью против молчания, с помощью которого заявляет о себе самоинсценированная смерть. Смерть предстает как исчезновение в исчерпанной промокательной бумаге. Это мужественно опробованное отмирание речи в самом конце жизни связано с попыткой перешагнуть через границу, которую нельзя более обозначить как страх перед словом внутри текста, если движение к концу должно быть окончено в слове:

никогда не коснуться
никогда он никогда
никогда ничего
больше.

Ничто, предстающее как «это здесь», не есть ничто, а есть нечто доступное обозначению. Из этого никогда больше не возникает ничего, и мало что есть больше. «Ничто более реально, чем ничто», – сказано было ранее. Мэрфи также нуждается в этом высказывании Демокрита незадолго до своей смер-

ти. И все же речь, останавливающая сама себя, не достигает нулевой точки в своем отношении к Нечто собственного содержания. Ведь «ничто» остается лишь словом для его обозначения, и избыточная стоимость реальности, высвобождаемая в ней словом, снова перечеркивает ее: «Ничего *больше*». Во французском тексте звучит вопрос, которому Беккет в собственном переводе на английский язык придает временную окраску («never there he will never / never anything / there / any more»):

...Il ne touchera jamais
voilà voilà
plus rien.

12

В бессмертных, до смерти затасканных стихотворных строчках, на которые уже почти что и не реагируешь, слепой столетний Фауст высказывается, сражаясь за свою жизнь под знаком утверждаемой полноты мгновения. Говоря, он сам нажимает на клавишу «стоп». Правда, умирает ли он на самом деле, как считает Мефистофель, уверенный, что люди смертны, остается неясным. Речь слепого визионера звучит поначалу под знаком трагической иронии, с учетом большего знания у его слушателя. «А мне доносят, – издевательски говорит приглушенным голосом Мефистофель относительно честолюбивых замыслов Фауста отвоевать у моря сушу, – что не ров, / А гроб скорей тебе готов»*. Не только лемуры копают яму вместо рабочих, но и сам

* Здесь и далее пер. Н. Холодковского.

Фауст в соответствии с этим мнением роет себе могилу своей речью, кладя предел времени и останавливая длящееся мгновение – в соответствии с заключенной ранее сделкой с дьяволом. В любом случае, так считает Мефистофель, взгляд которого находится в явном противоречии с предвидением слепого Фауста. «Ров» должен сохранить «след», оставленный Фаустом, в «гробу» же его след сотрется. Мефистофель останавливает движение к вечности, исключает его, и само это движение, в свою очередь, кладет себе предел и оказывается снятым. «В мир другой для нас дороги нет», и Фауст, прогоняющий «магию», стоящий «лицом к лицу с природой», становится в конце концов на сторону идеологии усердия и труда в посюстороннем мире:

Для мудрого и этот мир не нем.
Что пользы в вечность воспарять мечтою!
Что знаем мы, то можно взять рукою.
И так мудрец весь век свой проведет.
Грозитесь, духи! Он себе пойдет,
Пойдет вперед, средь счастья и мученья,
Не проводя в довольстве ни мгновенья!

Заполняющая все тяга к труду, возникающая из неукротимой потребности в нем, меняет свою функцию, чтобы, уплотнившись по отношению к внешнему миру, создать максимальное разрежение давления и обрушиться внутрь. Один Мефистофель уверен, что взрывается Ничто, когда для умирающего Фауста преходящее совершенство, полнота бренности становятся достижимыми как граница жажды познания, всю жизнь двигавшей его вперед, как опыт познания границы:

Прошло? Вот глупый звук пустой!
Зачем прошло? Что, собственно, случилось?
Прошло и не было – равны между собой!
Что предстоит всему творенью?
Прошло, – что это значит? Все равно,
Как если б вовсе не было оно, –
Вертелось лишь в глазах, как будто было!
Нет, вечное Ничто одно мне мило!

Хор ангелов позднее также утверждает трудолюбие как защиту от вторжения извне:

Чужого, несродного
Чуждайтесь неложно:
Для вас неугодного
Вам снесть невозможно;
Стремленья же властного
Мы – верный оплот.

Когда Фауст высказывает надежду, что он «кладет предел морской волне... / Грань строгую для моря создает», Мефистофель видит себя в союзе с противоборствующими человеку силами: «Ведь с нами заодно стихии. / Уничтоженья ждет весь мир». То, что «душа» передает «тысяче рук», чтобы «свершить великий труд», уже само по себе является тем, что она «наметила». Когда это «свершается», душа подходит к «концу», она переживает сама себя, наличествуя и отсутствуя в труде как свидетельстве собственной деятельности, которая возносит своего творца. Таким образом, воплощению всегда положен срок во времени в соответствии с тем, чего для этого воплощения не хватает, и конец достигнут тогда, когда нехватка исчерпана. «Спешу свершить задуманное мною», – произносит Фауст перед смертью.

«Свершилось!» – язвит Мефистофель, цитируя слова умирающего на кресте Иисуса Христа, когда дело зашло настолько далеко, что хватит уже, что вполне достаточно для одной человеческой жизни, которая в *одном* мгновении охватывает себя во всем, чего ей не хватает для полноты, и которая выходит за свои пределы.

Метафора свершения труда, которая определяет заключительный монолог Фауста, иронически соответствует теме его слепоты. Вместо того чтобы устремить свой взор «в мир другой», – лемуры, представители другого мира, подчеркивают существование этой границы, – он направляет его по оси времени вперед, в будущее, правда, в такое будущее, которое, если бы ось времени приобрела искривленную форму линии горизонта, мыслилось бы как подлежащее заполнению спасительное пространство:

Рай зацветет среди моих полян,
А там, вдали, пусть яростно клокочет
Морская хлябь, пускай плотину точит:
Исправят мигом каждый в ней изъян.

Произнося «Да!», Фауст открывается навстречу этим чувствам как смыслу и завершению коллективного труда, который, как ему мнится, творится по его воле, и одновременно как собственному, новому слову, поскольку он в первый и в последний раз включает себя в некий коллектив внутри поставленных себе границ. Подобная позиция его говорения на отвоёванной у моря земле в конце сцены соответствует обобщению и переводу во множественное число в гномическом настоящем времени:

Я предан этой мысли!..

...ясен предо мной

Конечный вывод мудрости земной:

Лишь тот достоин жизни и свободы,

Кто каждый день за них идет на бой!

Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной

Дитя, и муж, и старец пусть ведет.

Мудрость такого взгляда находит буквальное воплощение в мысли о вечности обновления творящегося, «каждый день». Общности труда соответствует один из трех возрастов жизни, которые, год за годом, как метафора человеческой жизни, подчиненной времени, соединяются в одновременности одного года, *pars pro toto** всей человеческой жизни. Отсюда и желание видеть, как было бы все на самом деле, если бы произошло так, как должно было произойти, а также желание видеть себя участвующим в событиях. Устремляя свой взор в ту сторону и одновременно отводя его в сторону, Фауст произносит последние фразы о «наивысшем мгновении»:

Чтоб я увидел в блеске силы дивной

Свободный край, свободный мой народ!

Мгновение, к которому он обращается, – не есть момент самого говорения, и все же речь его исходит из этого мгновения. Его речь расщеплена сама по себе, не в меньшей степени разрыв ощущается в том «я», которое здесь говорит. Лишь в утопической ситуации, в которой существовал бы внутренний взор, недоступный видению из внешней перспекти-

* Часть вместо целого (*лат.*).

вы, произнесенное «я» совпало бы с «я» данного высказывания, как совпало бы мгновение наивысшее с мгновением последним. Лишь будущее оправдывает обращение к опыту настоящего:

Тогда сказал бы я: мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!

В этом вся суть: в произнесенном говорении, в самоцитировании, в слышимом восклицательном знаке из сцены заключения сделки с дьяволом, прозвучавшем почти на десять тысяч стихотворных строк раньше. Дело не только в том, что обещание, данное когда-то, лишается своей иллокутивной ценности; смысл его от истощения сил меняется на прямо противоположный. В сцене, разыгрывающейся в кабинете Фауста, герой готов отказаться от своей жизни, если он упадет «на ложе сна, в довольстве и покое», или же будет «собой доволен сам»:

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» –
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля, развернись подо мной!
Твою неволю разрешая,
Пусть смерти зов услышу я –
И станет стрелка часовая,
И время минет для меня!

Для умирающего Фауста, сохраняющего свое стремление, ситуация совершенно переменилась. Лишь Мефистофель считает, что может опереться на прежний договор, хотя уже не верит в это («Прошло? Вот глупый звук пустой!»). В провидческой речи Фауста время не просто выключается, а сни-

мается, хотя и остается средством изображения собственного снятия:

И не смело б веков теченье
Следа, оставленного мной!

Жизнь в оставленном им «следе» сохраняется за пределами его кончины как нечто значимое, растворенное в сообществе, перерастающем индивидуальную жизнь, в сообществе, которое он намерен был создать. Таковы провидения Фауста. *Futurum exactum* согласуется с переживаемым в его речи опытом мгновения как с неким предошущением:

В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.

«Высший миг» соотносится с идеологией оставленного следа. «Теперь», пережитое заранее, исчезает без остатка. Для Фауста оно является этим остатком, дает ему этот остаток. То, что «высший» миг как миг смерти является последним и самым слабым звеном в рвущейся цепочке, предстает как проблема для тех, кто остается жить, кто слушает Фауста и смотрит на него. Проблема Мефистофеля – в другом:

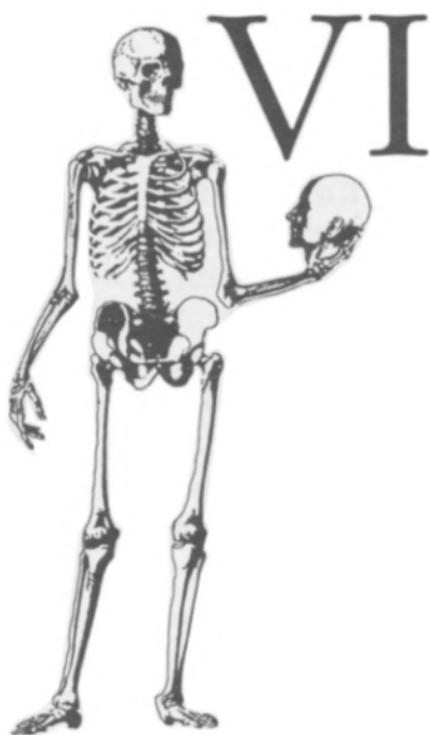
Последнее он удержать хотел,
Бедняк, пустое, жалкое мгновенье!

Такое мгновение конца Фауст давно преодолел, он давно продвинулся вперед.

Теперь, в предошущении, пережитый миг столь же вымыслен, как и субъект подобного восприятия времени. Этот миг разделен надвое, принадлежа к

будущему и относясь к прошлому. Расколото надвое и говорящее «я». «Я» говорит теперь не от лица человека, который когда-то говорил то, что сейчас он просто цитирует. Это «я» говорит теперь вместо прежнего человека, и его оно себе представляет, перепрыгивая через само себя и переживая себя в некоем представлении. Любое «я» помещает себя на место другого, оно всегда заменено другим, тем, что не является собой. Таким образом, в конце инстанция говорящего исчезает во временном промежутке, в миге *как* промежутке. Дьявол Мефистофель, неустанный в своих усилиях расщепить человеческое «я», не в состоянии справиться с этим расщепом, с этим промежутком. Последнее слово «мгновенье» – миг, отменяющий само это слово. Поскольку речь не достигает конца как некоей временной точки, к которой она стремилась, то невозможно решить, доберется ли она до конца или нет. Сам этот вопрос больше не имеет смысла. Характерным для семантической нулевой точки в предполагаемой смерти Фауста является превращение полноты в пустоту и наоборот. Это «мгновенье» связано с собственной несоизмеримостью, с ним невозможно сопоставить ни один самый короткий отрезок времени, оно не определяет прерывания хода времени. Оно само есть некий перерыв, разрыв со всем этим, совершенно иначе, чем все прежние мгновения жизни, сколь бы полными они ни были, оно является также руиной представления о некоей субстанции «я», способной оставаться неизменной в потоке времени. Затем осуществляется чистое движение вверх, движение Фауста к «бессмертию» в «коконе с мотыльком», словно все только и начинается с самого начала в редуцированном до античного размера развертывания собственного я. И поскольку

высший миг, к которому он движется в своей смерти, произнося знаменитые слова, может быть помыслен как несовместимая разница времен только из перспективы смерти, а не в ее направлении, то окончание его жизни – не конец и не граница, а некий порог. Фауст умирает в некоем предположении, словно бы перешагивая через порог собственной смерти.





твратительному облику смерти, призраку, отражающему христианский страх и благочестие позднего Средневековья, скелету с косою в руках, этому лязгающему костями облику смерти с пустыми глазницами Лессинг, вслед за Винкельманом, первый в XVIII веке противопоставил образ прекрасной смерти, обратившись к легенде о том, «как древние изображали смерть» – в облике Танатоса, брата сна (Гипноса):

Ранее всего взгляд мой приковывает мраморное надгробие, с коим познакомил нас Беллори в своих «Амирандах», истолковав его в смысле последней доли человеческой. Здесь предстает перед нами среди иного юноша с крылами за спиной, погруженный в глубокую задумчивость и стоящий рядом с усопшим, скрестив ноги. Правая рука его и голова покоятся на ручке опрокинутого факела, упирающегося в мертвое тело, а в левой руке, обнимающей факел, он держит венок с сидящей на нем бабочкой. Сия

фигура, – говорит Беллори, – есть Амур, гасящий факел, сиречь страсти, о грудь умершего человека. И, говорю я Вам, фигура эта есть смерть!

Активная эстетизация смерти у Лессинга, основанная на аллегорическом обозначении Танатоса как брата сна, предстает как способ борьбы со страхом, который не удастся в той или иной степени преодолеть с помощью традиционных, освященных церковью представлений, как показывает в своей книге Арьес. Кстати, в то время парижские кладбища превратились в музей Смерти. Аллегория заботливо устраняет страх индивидуальной смерти, переводя его в коллективную «ultima linia», общую линию движения как абстрактного окончания смерти: «Виды смерти бесконечны, но это только одна смерть». «Умереть таким-то и таким-то образом, в таком-то состоянии, по той или иной воле, в поношении и мучениях – все это может утратить и устрашает. Однако смерть ли есть то, что вызвало страх? Вовсе нет. Смерть есть желанное избавление от всех подобных ужасов». Можно подумать, что Лессинг исповедует стоицизм, хотя в данном случае он пользуется им в риторическом смысле, чтобы тем эффективнее прогнать страх перед возможной смертью с позиций эстетического всемирного союза. Эшенбургу Лессинг лаконично и суверенно писал, вовсе не скрывая боль утраты (10 января 1778 года): «Супруга моя мертва; и этот жизненный опыт не миновал меня. Я рад, что мне не придется более пережить в жизни подобную ситуацию; и я чувствую облегчение». Аллегорическое, иносказательное повествование о смерти, которое Лессинг рекомендует в своей статье об античной символи-



40. Г. Э. Лессинг. Как древние изображали смерть.
Титульный лист издания 1769 г.

ке смерти, – как «эвфемизм» и «нежность» по отношению к смерти, как «возможность избежать всего страшного», обходя все «отвратительные понятия вроде гнили и тлена», – служит стратегии эстетической иммунизации. Слова апостола Павла, называющего смерть «возмездием за грех», могут лишь «приумножить ужасы смерти» и «вовсе не придут в голову человеку, опирающемуся на свой разум»; следовательно, разум необходим, чтобы уменьшить «ужасы смерти»:

...И я не вижу оснований, что могло бы препятствовать нашему искусству в том, чтобы вновь отказаться от отвратительного скелета и вновь обратиться к прежнему приятному образу. В самом Писании сказано об ангеле смерти, и

какой художник предпочтет изображать не ангела, а скелет? Лишь ложно истолкованная религия способна оттолкнуть нас от красоты, и доказательством истинной, правильно постигаемой, истинной религии является то, что она всюду возвращает нас к красоте.

Лессинг делает различие между скелетом как персонифицированной аллегорией смерти и скелетом как вызывающим ужас изображением мертвеца. Именно от этого последнего изображения и стремится отвлечь зрителя его эстетическая рационализация, перенося проблему на уровень смены аллегорической парадигмы. Однако подобная рационализация связана с постоянной возможностью возвращения и возникновения того, что она вытесняет. «Была ли, – спрашивает Петер Хорст Нойман в блестящей статье «Осмысление смерти как проблема обоснования эстетики» («Меркур», 1980), – античная аллегория смерти инструментом удавшегося *вытеснения*? Возможно. Однако если она и была таковой, то плата за это *вытеснение* оказалась слишком высокой; и, в конце концов, вытеснение не свершилось. Ведь если благодаря ему новая эстетика вообще стала *возможной*, то в ней с самого начала заключалась угроза для немецкой классики».

Гердер также обращался к вопросу о том, «как древние изображали смерть» (1774). Устрашающая возня со скелетом предстает у него как «извращение фантазии». И для него не существует никакого другого «задушевного, естественного, глубинного облика Смерти, кроме ее брата, сопутствующего ей Сна». Правда, различие заключается в том, что Гердер основную концепцию сна, эксплицитно признаваемого им за некую анестезию, связанную со

способностью смягчить и притупить боль, проецирует вовнутрь и онтологически подкрепляет ее путем образного переноса в круговорот природы и в восходящее движение истории по спирали:

Таким образом, вследствие простой конstellляции наше изображение причастится смерти, и никакая иная мысль не будет, пожалуй, более справедливой, как раз потому, что она есть как бы механическое чувство и мысль одних лишь фибров нашей души и нервов, как мысль, выраженная метким философом Санчо Пансой, что «сон простирается над нами, как теплое, полезное одеяние, укутывающее наши тело и жизнь!» Сон – ежедневный провозвестник того последнего покрывала, которое укроет нас когда-нибудь, лишив возможности мыслить и обрекая на разложение! («Разрозненные заметки», 1786).

Явная страусиная психология, отчетливая попытка спрятать голову под одеяло. Смерть предстает как своего рода лечение сном. Томас Махо («Метафоры смерти», 1987) показал, что смерть и сон находятся в «деловых отношениях», которые «не боятся критики идеологии». Редукцию способности суждения, которую связывают со сном Аристотель, Кант, Гегель и Гердер, следует понимать не как «ограничение сновидческой субъективности (сопоставимое с близорукостью или слабым слухом), а как причинение вреда внешнему миру, социальному телу, как нарушение сопричастности». Не иначе дело обстоит в случае со смертью. Для того чтобы в континууме внутреннего исключения не ощущался лишь «ужасный прыжок», символ смены дня и ночи у Гердера используется, чтобы объяснить этот

«переход» как «сумерки», которые уносят с собой «душу незаметно и мягко»:

Так *тьма* и *мириады звезд* призваны затемнить твой взгляд на все земное, загасить факел времени, внутри которого *ты* живешь и трудишься, и сообщить иное высокое чувство безмерного, чувство вечности, породить бесчисленные искорки света, которые так много говорят на темном, внеземном языке именно потому, что тебе неведомо, что они есть и где они находятся!.. нет ни одного народа, ни одного языка, который не был бы способен услышать и в глубинах своих ощутить голос бессмертия. Повсюду, словно по мановению Господню, в круговороте наших чувств и нашей жизни *Сон представит братом Смерти*, а оба они – *детьми Ночи!*

В противоположность этому натуралистическому обезвреживанию смерти Матиас Клаудиус, все еще опирающийся на христианство, обращался «к некоему иному началу в человеке», которое «существует над природой»; оно «владевает над ее законом», хотя она «не лишает себя своих прав». В «Вандсбекском вестнике» читаем:

Во тьме мы можем... мыслить столь же хорошо, как и при свете, и есть люди, что закрывают глаза, когда хотят обдумать что-либо, равно как при дожде, или когда светит солнце; зимой мы можем быть столь же справедливыми, как и летом, любить доброе начало как в бурю, так и в тихую погоду. Если, следовательно, природа не оказывает на нас воздействия – ведь *мы* есть, собственно, иное Нечто, а все остальное в нас

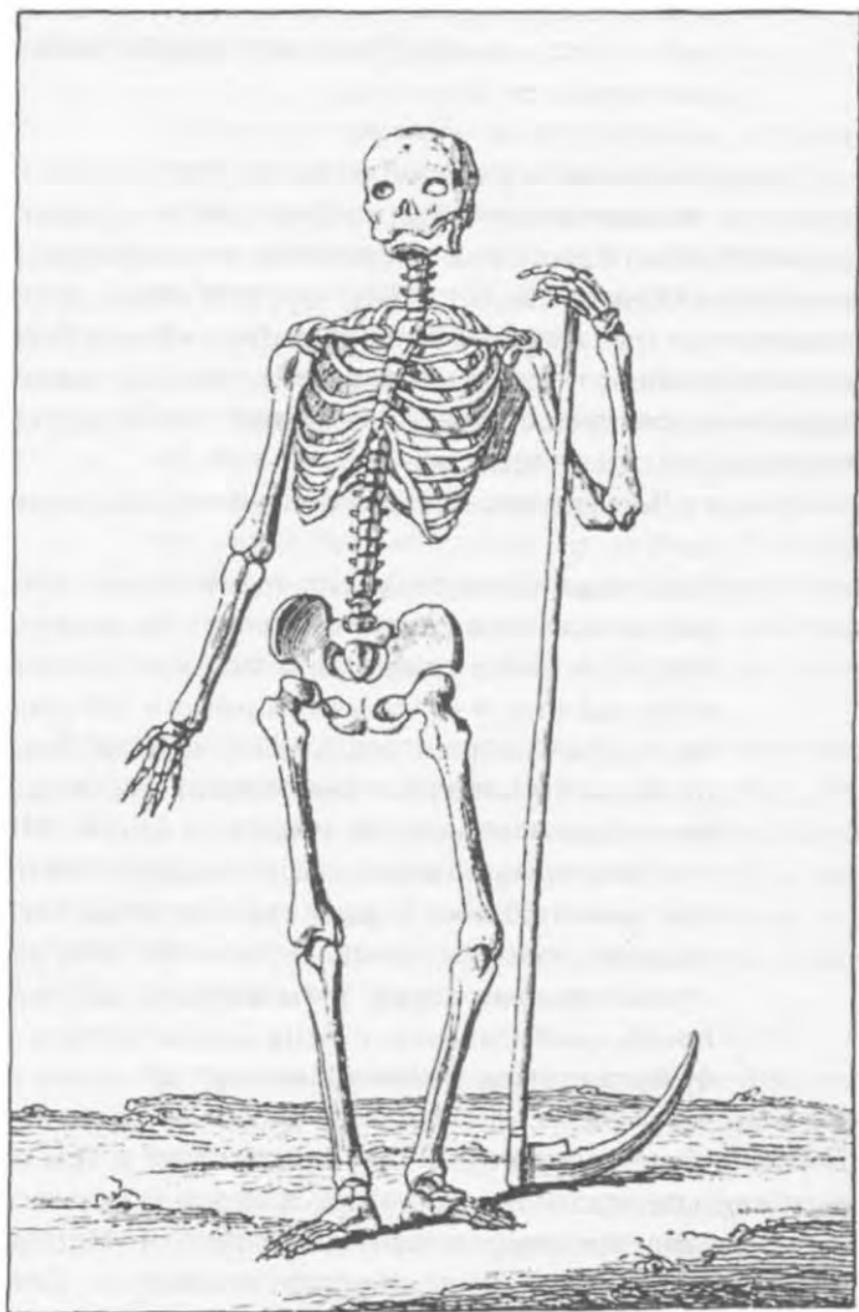
есть лишь оболочка, – итак, если она не оказывает на нас непосредственного воздействия, то нам нечего ее опасаться.

Представление о расщепленной, двойственной природе человеческого бытия Клаудиус сохраняет, дружественно принимая смерть в ее персонифицированном облике скелета. Ему, «другу Хайну», изображенному на титульной литографии «Вандсбекского вестника», посвящается книга: «Он как святой патрон и домашнее божество должен помещаться спереди, у входа в книгу».

Споря с Лессингом, Клаудиус пишет во введении:

Есть люди, именуемые сильными умами, которых во всю их жизнь не страшит наш приятель Смерть, и за его спиной они, пожалуй, потешаются над ним и его тонкими ногами. Не отношу себя к сильным умам; скажу правду: холод пробегает у меня по спине всякий раз, когда я вижу Ваше изображение. И все же я хочу верить, что Вы покладистый малый, если познакомиться с вами поближе; у меня такое чувство, что я испытываю некую отвагу и тоску по Тебе, наш старый верный страж! и ты явишься однажды предо мной, снимешь с меня земные путы и до лучших времен уложишь меня тут же на покой!

Шиллер-классик еще более педалирует и тем самым явно переживает ситуацию в своей эстетической сублимации смерти в стихотворении «Нения»: как говорится в его философском излиянии «Боги Греции», не только «в смертном мире не живет», – и здесь это соответствовало бы еще старому доброму Горацию, – «что бессмертно в мире песнопле-



Friend Gain ~

41. Приятель Смерть

ний», но и «Смерть суждена и Прекрасному» («Не-ния»). Пусть «боги рыдают» и «плачут богини», «что совершенному – смерть, смерть красоте суждена», этот «плач» и лебединая песня предстают как свидетельство победы, «только ничтожное в Орк сходит без звуков любви». Правда, умереть *en beauté** удастся лишь в поэзии. То обстоятельство, что красивая смерть не связана более с утратой жизни, а касается возвышенной фантазии, направленной на то, чтобы отделаться от жизни, недвусмысленно подчеркивает следующее двустишие Шиллера:

И миловиден и тих, опустил он потушенный факел,
Но, господа, ведь не столь ладит с эстетикой смерть**.

2

«Умереть! Что это значит? Видишь ли, мы фантазируем, когда говорим о смерти... смерть! Могила! Непонятные слова!»*** Так пишет Вертер в своем прощальном письме Лотте, прежде чем пустить себе пулю в лоб. Рассказчик «отдельными частями» вводит текст письма, который Вертер начинает писать рано утром в понедельник, за три дня до Рождества, и заканчивает в полночь, под удары колокола. Две «системы записывания» находятся здесь в состоянии соперничества, в конфликте между двумя авторскими инстанциями: с одной стороны, Вертер, который не перечитывает того, что он пишет, с другой стороны, его издатель, который ком-

* Красиво (*фр.*).

** Пер. Л. Остроумова.

*** Здесь и на с. 259–260, 262–263 пер. Н. Касаткиной.

ментитрует вымышленные письма и располагает их для прочтения как естественную историю души, больной смертью, издатель, который читает сам и дает прочесть другим то, чего сам он не писал. Лишь ориентация на воспринимающего читателя в состоянии объединить все это в единое целое, достигающее «эстетического» совершенства в акте чтения. В смысле некоей идентификации, с эстетической точки зрения, с определенной дистанции подобное является эпохальной новаторской парадигмой чтения, как показал Ханс Роберт Яусс, – она возникает вследствие отношения к практической реальности, нарушенного в фикциональном опыте, что имеет место у самого Вертера, ведь он испытывает чувства без возможности реализовать их в жизни. Об этом говорят стихи, помещенные на титульном листе второго издания книги, предостерегающие от опасности заражения «вертеровской лихорадкой»:

Так любить влюбленный каждый хочет,
Хочет дева быть влюбленной так.
Ах! Зачем порыв святейший точит
Скорби ключ и близит вечный мрак!
<...>
«Мужем будь, – он шепчет из могилы, –
Не иди по моему пути»*.

Это прощальное письмо в большей степени, чем все другие письма, не только воспроизводит ситуацию пишущего вплоть до той критической точки, когда писание обращается в смерть, но и создает воображаемую ситуацию, в которую помещает себя как произведение в произведении, благодаря эксп-

* Пер. С. Соловьева.

лицитному соотносению с собой как с читаемым документом. Тем самым письмо воспринимается с учетом его воздействия на адресата и используется как неподвластное времени составное тело, материализованное в виде листа бумаги, как след жизни после собственной смерти:

Лотта, все решено, я должен умереть, и пишу тебе об этом спокойно, без романтической экзальтации в утро того дня, когда последний раз увижу тебя. В то время, как ты, любимая, будешь читать эти строки, холодная могила уже укроет бранные останки мятущегося мученика, которому в последние мгновения жизни нет большей отрады, как беседовать с тобой.

В следующем отрывке письма «около пяти часов» Вертер продолжает:

В сочельник ты, дрожа, будешь держать в руках это письмо и оросишь его своими драгоценными слезами. Так надо, так будет! О, как покойно мне оттого, что я решился!

Подобные строки, как известно, оказывают стопроцентное эффективное воздействие на слезные железы, которые, по свидетельству врачей, выделяют не больше одной десятой литра соленой влаги за один раз, ведь здесь герой воображает свою смерть, жалея себя и видя ее отражение во взгляде другого человека. И Вертер переживает в течение нескольких секунд такое опошление смерти и распускает нюни:

Когда ясным летним вечером ты взойдешь на гору, вспомни тогда обо мне, о том, как часто

поднимался я вверх по долине, а потом взгляни на кладбище, на мою могилку, где ветер в лучах заката колышет высокую траву... Я был спокоен, когда начал писать, а теперь все так живо встает передо мной, и я плачу, точно дитя...

Трава – это сентиментальный реквизит и одновременно насмешка природы, растущей из гнили, природы, которая представляется ему, после нескольких секунд воображаемого слияния с самой малой травинкой, «всепожирающим и всеперемалывающим чудовищем», «бездной вечно отверстой могилы»: «Умер, Лотта! Зарыт в холодную землю, где так тесно, так темно!» Насколько же иначе в романе Келлера «Зеленый Генрих», в начале второй редакции, говорится о маленьком «кладбище» и о его земле, «прохладной и черной», которая состоит «буквально из одних только истлевших костей ушедших поколений»:

...Навряд ли найдется хоть один комочек на глубине до десяти футов, который не был в свое время плотью человека, быть может, плотью одного из тех пахарей, что век за веком вспахивали окружающие село поля... Она сплошь покрыта самой сочной зеленой травой, а розы и жасмин разрослись здесь так буйно и в такой дикой прелести, что свежую могилу не надо украшать отдельными кустиками, – ее просто прорубают в цветущей чаше*.

Символическая сцена уже содержит в себе матрицу всего романа, который в первой редакции за-

* Пер. Ю. Афонькина.

канчивался фразой: «А на его могиле выросла молодая и зеленая трава». В продолжение этой темы вспомним о другом взгляде на эту проблему, далеко от метафизической увлеченности смертью, присущей Вертеру, страшщемуся могилы, – вспомним строчки из поэмы Уолта Уитмена «Листья травы», где он отвечает на детский наивный вопрос «что такое трава?». Трава – это «прекрасные нестриженные волосы могил»:

Что, по-вашему, случилось со стариками и юнцами?
И во что обратились теперь дети и женщины?
Они живы, и им хорошо,
И малейший росток есть свидетельство,
что смерти на деле нет.
А если она и была, она вела за собою жизнь, она
не подстерегала жизнь, чтобы ее прекратить.
Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь.
Все идет вперед и вперед, ничто не погибает.
Умереть – это вовсе не то, что ты думал, но лучше*.

Вместо растворения в метаморфозе Вертер в отчаянии держится за веру в воскресение. И он находит утешение не потому, что открывает для себя возможность свободно покинуть «тюрьму» своего тела тогда, когда он того пожелает, нет, он утешается дихотомически расщепленным образом человека и мира, утешается перед лицом крушения своего телесного существования, на письме пытается справиться с муками, причиненными ему земной любовью, вызывая в воображении картину воплощения любви в потустороннем мире, и воспринимает порог смерти как черту, ограждающую от страданий:

* Пер. К. Чуковского.

Я уйду первый! Уйду к Отцу моему, к Отцу твоему. Ему я поведаю свое горе, и он утешит меня, пока не придешь ты, и тогда я поспешу тебе навстречу и обниму тебя, и так в объятиях друг друга пребудем мы навеки перед лицом предвечного.

Я не грежу, не заблуждаюсь! На пороге смерти мне все становится яснее. Мы не исчезнем! Мы свидимся!

Прибегая к инфантильной уловке, он, выросший без отца, пытается представить свое самоубийство как растворение в лоне Бога-отца, а отрицание принципа удовольствия воспринять как его снятие в последней инстанции принципа реальности, который оказался причиной катастрофы. Самого себя герой пытается представить сыном Бога, непосредственно связанным с отцом без посредничества Бога-сына: «Ведь говорит же Сын Божий, что те лишь пребудут с ним, кого дал ему Отец? А что, если я не дан ему? Что, если, как подсказывает мне сердце, Отец хочет меня оставить себе?» Таким образом, он видит в Боге-отце последнее прибежище, ввиду которого может быть тотально охвачена его разрушающаяся жизнь, из перспективы которого его самоубийству может быть придан определенный смысл.

Прощальное письмо, единственное, составленное Вертером как некое целое, – написанное таким образом, что герой под давлением речевого акта вынужден воплотить в реальность намерение, заявленное им как окончательное, – это письмо издатель, притязающий на целостность жизненной истории, составленной в виде некоего коллажа, разрушает на части, расщепляет на отдельные лучины, словно ему предстоит расправить и удерживать пишущие паль-

цы Вертера, которые все более сводит судорога приближающейся смерти, как будто это рука умирающего человека: «Холодный и бесчувственный, стучусь я в железные врата смерти!» Включающийся в повествование издатель является той инстанцией, которая релятивирует самоубийство Вертера как ищущее одобрения следствие его неудачи, в противоположность тексту письма, им цитируемого (см.: Рудольф Кезер. «О трудности говорить „я“». 1986). Однако не останавливающееся ни перед чем детальное описание смерти героя, принадлежащее издателю, не является последним словом. Тело Вертера, от которого он отказывается в жизни, есть именно то, что восстает против им самим дотошно срежиссированного, экстатически эротизированного, предугадываемого в его последствиях умирания, – равно как и против идеологии свободной воли человека, который покидает мир, для него более невыносимый: после выстрела он «бьется в судорогах... возле кресла», «мозг брызнул наружу»; когда он потерял сознание, «ему открыли жилу в руке», «потекла кровь», из его легких вырывалось «только хрипение»; Вертера целуют в губы, ему целуют руки, один из сыновей старого амтмана «прильнул к его губам и не отрывался, пока он не испустил дух». Участие, в котором он так нуждался при жизни, приходит слишком поздно:

По его [амтмана] распоряжению Вертера похоронили около одиннадцати часов ночи на том месте, которое он сам для себя выбрал. Старик с сыновьями шли за гробом, Альберт идти не мог – жизнь Лотты была в опасности. Гроб несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его.

Эти слова запинаящегося от боли языка подражают сочувствию к герою, который говорил о себе, что у него «перехватывает дыхание» и «что-то непонятное бушует внутри». Вместо священника за гробом идет сочувствие читателя. Этим объяснима сенсационная смена грамматического времени – из повествовательного простого прошедшего в сложное прошедшее: прошлое протягивается вплоть до времени чтения, оно здесь и сегодня, и завтра. Своим влечением к смерти – совсем непохожим на приписываемое Фрейдом всему живому стремление вспять, к неорганическому состоянию – Вертер обязан не только некоторому комплексу, он сам изначально подавлен комплексами. В «слабости и нерешительности» все его существо «содрогается между бытием и небытием». Вплоть до сцены выстрела простирается это ощущение как некая психологическая задержка, связанная с пистолетами. Хотя все очень дотошно подготовлено, пистолеты не стреляют сами. Слова «они заряжены...», констатирующие то, что само собой разумеется, препятствуют действию, грозят довести до сознания чудовищность предстоящего маленького шага, который будет иметь непредсказуемые последствия. Хотя орудия убийства освящены эротически, – «ты, Лотта, протягиваешь мне оружие, из твоих рук хотел я принять смерть и вот теперь принимаю ее», – Вертер испытывает перед этим оружием страх, он прибегает к библейски стилизованным метафорам, чтобы заставить себя прикоснуться к металлу («Без содрогания беру я страшный холодный кубок»), заставить себя успокоиться («Будь спокойна, молю тебя, будь спокойна!..»). На помощь, словно *deus ex machina**, приходит звон колоколов

* Бог из машины (*лат.*).

на башне, заглушающий его волю к жизни. Пересчитывая в нервном напряжении удары колокола и дожидаясь наступления полуночи как символической команды «Огонь, пли!», как стартового выстрела, он, налагая на себя руки, передает из своих рук необходимость решения и отводит роль судьбы времени, отмеренному часами, словно бы «все» происходит само по себе, словно бы не он, а его «болезнь к смерти» делает последний шаг: «Бьет полночь! Да будет так!» Тот, кто нажимает на курок, прибегая к уловкам, чтобы отвлечь себя от этого, – не самоубийца, который, если бы получилось иначе, действительно покончил бы счеты с собой и с миром.

Иначе дело обстоит тогда, когда Фауст, уставший от жизни, однако готовый к космическому путешествию, в полночь намерен распахнуть «грозные ворота» и отыскать тот «порог роковой», за которым «...Целый ад с огнем своим / Вокруг него сверкает и зияет», тот Фауст, который подносит к устам фиал, «источник сил губительных и чудных», и которого приводят в чувство пасхальный «звон колоколов и хоровое пение», вызывающие в нем смятение и препятствующие деянию. Так вот все просто происходит, и, вероятно, не следует принимать его намерение столь всерьез, когда он поднимает навстречу новому утру «чашу роковую». При всем пафосе прощания он слишком отчетливо осознает угрозу «уничтоженья» мраком, чтобы отказаться от христианской вести воскресения как сигнала к отходу, с таким чувством, словно он выдержал испытание на мужество: «Я слезы лью, мирюсь я с жизнью земною!»

Никогда более в творчестве Гете не произойдет обретения телом самостоятельности в смерти, как это было в его раннем «Вертере». Классический автор, напротив, прилагает все усилия к тому, чтобы

процесс умирания и смерть там, где она по ходу действия неизбежна, возвысить в духе противостояния распаду материи, которому подвержено тело с момента смерти, и вытеснить, затушевать *factum brutum**. Создавая при этом иллюзию нетленности. Так, во «Внебрачной дочери» о якобы умершей героине говорится:

Попробуем от тленья упасти
Земной покров. Пусть мертвою водой,
Настоянной на аравийских травах,
Мы атомы спасем, что эту плоть
Божественную дивно составляли**.

И хотя это не может помочь надолго, бранные останки подвергают духовному бальзамированию и помещают в пантеон памяти о «вечно молодой, вечно неизменной». «Кто жизнь разъятую спясть сумеет? / Умершую – кто возвратит мне?». Ответ таков: «Дух человеческий, что всем владеет»:

Нелживый сон. Стоишь ты предо мной,
Какой была и будешь. Божество
Задумало тебя как совершенство,
И совершенством в вечности предел
Вступила ты, со мной не разлучаясь.

В «Годах учения Вильгельма Мейстера» аббат вечером приглашает всех на «погребение Миньоны», и не случайно приглашает в «Залу Прошедшего», где произведения искусства предстают перед взором присутствующих, исключенные из времени и рав-

* Грубый факт (*лат.*).

** Пер. Н. Вильмонта.

ноценные. Именно там фетишизируется и превращается в реликвию тело Миньоны, тело, на котором имеется татуированный «образ Распятого, множеством точек умело наколотый на ее нежной руке»; на «ауру жизни» можно указать пальцем, поскольку ее порождает повествование, соответственным образом инсценированное:

Но искусство, бессильное удержать отлетающий дух, применило все средства, дабы сохранить тело, оградить его от тления. Бальзамический состав пропитал все сосуды и ныне, заменив кровь, окрашивает преждевременно поблекшие щеки. Подойдите ближе, друзья, и посмотрите на чудо искусства и старания!*

Бренные останки Оттилии в «Избирательном средстве» опредмечиваются как функция тотальной внешней точки зрения, на которую она, в ее смертельном самовнушении, обрекает свое окружение путем бессловесного ухода внутрь себя, поэтому ее тело начинает как бы светиться и кажется живым. Эдуард приказывает, «чтобы о ней продолжали заботиться, ухаживали за ней, обращались с ней, как с живой, ибо она не умерла». И он таюже погружается в «длящееся, прекрасное состояние, более похоже на сон, чем на смерть», умирает вслед за ней, когда он «с мыслью о праведнице» в конце концов обретает «блаженную кончину». Нарисованное на своде усыпальницы небо, словно деталь из культурного обихода эпохи рококо, несет утешение спящим, и, таким образом, они, вопреки всей иронии крошащегося гипса, ожидают того, чтобы проснуть-

* Пер. Н. Касаткиной.

ся в ином мире: «...светлые, родные лики ангелов смотрят на них с высоты сводов, и как радостен будет миг их пробуждения»*.

То, что Гете в «Поэзии и правде» более всего восхищало в статье Лессинга об античном способе изображения смерти, – это «красота представления древних о смерти и сне как о двух братьях, схожих друг с другом, как то и подобает Менехмам. В этой мысли мы видели наивысший триумф красоты, безобразное же во всех его разновидностях, коль скоро оно не может быть изгнано из мира, отсылали в низшую сферу искусства – в область комического»**. Лишь в искусстве и в способе, каким искусство обходится с мертвыми, смерть словно бы утратила свое жало. К примеру, в статье «Коллекционер и его близкие» по поводу рельефа, изображающего смерть Ниобеи, сказано:

Не расположены ли здесь мертвые сыновья и дочери Ниобеи в качестве украшения? И не высшая ли это роскошь искусства: использовать как украшение уже не цветы или плоды, но человеческие трупы, величайшее горе, которое может поразить отца или мать, видеть похищенной смертью всю свою цветущую семью***.

Между тем в жизни Гете как мог старался уклониться от созерцания покойников. И Эдуард «не требует», чтобы ему дали возможность «увидеть» Оттилию. Вильгельм «не встал с кресла», чтобы еще раз взглянуть на мертвую Миньону, а из страха пе-

* Пер. А. Федорова.

** Пер. Н. Ман.

*** Пер. Н. Ман.

ред мертвым телом Аврелии он высказывает желание «удалиться на некоторое время». Лотта, не принимающая участия в похоронах Вертера, – «жизнь Лотты была в опасности», – укрывается за своими страданиями. Гете выстраивает для этой фобии смерти идеальную стену, одновременно служащую мостом, не ведущим к непрерывному трансцендированию посюстороннего и потустороннего, а, с монистической точки зрения, ведущего к потустороннему, уже укорененному здесь. «Свет, который вместе с тьмой создает цвет, – пишет он Римеру 3 декабря 1808 года, – есть прекрасный символ души, которая вместе с материей образует и оживляет тело. Подобно тому как исчезает пурпурный блеск вечерних облаков и остается серый цвет материи, такова и смерть человека. Угасает, блекнет свет души, которая покидает материю». Вместо дуалистического распада возникает последовательное затухание, деформирование вследствие «иссякания» силы, которая «образует и оживляет» тело. «Если человеку семьдесят пять лет, – признается Гете Эккерману 12 мая 1824 года, – то не может быть, чтобы он иногда не думал о смерти. Меня эта мысль оставляет совершенно спокойным, потому что я твердо убежден в том, что дух наш – это нечто, совершенно не поддающееся разрушению. Он продолжает жить вечность за вечностью. Он похож на солнце, заход которого существует лишь для наших земных глаз, но которое, собственно, никогда не заходит и непрестанно продолжает светить»*.

И из своих штудий о «Метаморфозе растений» и «Метаморфозе животных» Гете черпает представление о бессмертии «духа». В разговоре с Иоганном

* Пер. Н. Холодковского.

Даниэлем Фальком в 1813 году он поясняет: «Любое солнце, любая планета содержит в себе высший промысел, высшую задачу, вследствие которой их развитие осуществляется столь же равномерно и в соответствии с тем же законом, что и развитие куста роз при посредстве листьев, стебля и кроны. Можете назвать это идеей или монадой». И затем, основываясь на вышесказанном, он продолжает: «Момент смерти, являющийся истинным растворением, есть тот момент, когда главная монада отпускает всех своих верных слуг с их прежней службы. Я рассматриваю возникновение и завершение как самостоятельный акт этой главной монады, совершенно неизвестной нам в ее истинной сути... Об уничтожении думать вовсе не имеет смысла». Против угрозы уничтожения в смерти Гете в качестве сильнейшего снадобья и сильнодействующего неконфессионального зелья использует представление о метемпсихозе. «Я уверен, – говорит он Фальку, – что я, которого вы сейчас видите перед собой, уже тысячу раз являлся в этом мире, и надеюсь еще тысячу раз в нем снова явиться». А в письме к госпоже фон Штейн, относительно которой он полагал, что «в прежних жизнях» она была его «дочерью», его «женой», он пишет 2 июля 1781 года: «Как хорошо, что человек умирает для того лишь, чтобы стерлись его прежние впечатления и чтобы он, омытый, вновь вернулся в жизнь».

В начале сентября 1789 года известный в то время мастер силуэтов Иоганн Фридрих Антинг был проездом в Веймаре и увековечил семью герцога и самого Гете, создав их изображения. Стихи, которые Гете записывает затем в альбом под своим собственным затушеванным силуэтом, в игривом намеке указывают на робко угаиваемый ассоциативный



42. И. Ф. Антинг. Затушеванный силуэт Гете

фон, связанный с подобного рода умерщвляющим увековечением: оно осуществляется черным по белому, – силуэтом на вытравленном основании:

Быть может, славно, что подобья
Лелеет Прозерпины сень,
Но мне милей теней загробья
На белом антингова тень*.

Чтобы сохранить в памяти живые образы, Гете избегает последнего прощания с умершими. В «Статьях об искусстве» об этом говорится так: «Состояние, в котором человек являлся напоследок другим обитателям земли, откладывается в памяти на все будущее. Он, молодой или старый, красивый или обезображенный, счастливый или несчастный, постоянно возникает перед нашим воображением на

* Пер. В. Фадеева.

серой скрижали Аида». Словно вырезанный силуэт, он возникает на фоне небытия. Этим объясняется неприязнь Гете к посмертным маскам. В упомянутом разговоре с Фальком Гете в связи с погребением Виланда говорит: «Почему я должен разрушить в себе самые милые воспоминания о чертах лица моих друзей и подруг, заменяя их искаженным обликом маски? Силе моего воображения навязывают нечто чужеродное, даже совершенно неистинное. Я постарался сделать так, чтобы не видеть в гробу Гердера, Шиллера, а также вдовствующую герцогиню Амалию». Нельзя давать самой смерти возможность изобразить мертвого человека, поскольку, как заявляет Гете в том же разговоре, смерть – «очень посредственный портретист. Я, со своей стороны, хочу сохранить в памяти более душевный облик, чем все маски всех моих друзей. И я прошу вас, когда настанет мой черед, поступить и со мной таким же образом». Один из сыновей госпожи фон Штейн сообщает: «Когда умер Шиллер, моя мать пыталась убедить его (Гете) еще раз взглянуть на друга. Однако он ответил с неудовольствием: „О нет! Этот распад!“ Когда разложение обратило плоть Шиллера в прах, Гете отважился, по меньшей мере в стихах, посетить „склеп“»:

Стоял я в строгом склепе, созерцая,
Как черепа разложены в порядке,
Мне старина припомнилась седая.

Здесь кости тех, кто насмерть бились в схватке,
Забыв вражду, смирившись поневоле,
Лежат крестом. О кости плеч, лопатки
Могучие!..*

* Здесь и далее пер. С. Соловьева.

Из-за недостатка средств семья Шиллера вынуждена была похоронить его в дешевом сосновом гробу, который был поставлен рядом с многочисленными другими гробами в так называемый «склеп „Кассенгевёльбе“» на Веймарском кладбище Якоби. Гробы постепенно истлевали, места для новых было слишком мало. Врачи идентифицировали череп и кости Шиллера, опираясь на свидетельство могильщика. 17 сентября 1826 года останки Шиллера после небольшой торжественной церемонии, для участия в которой Гете отправил вместо себя своего сына, были переданы Веймарской библиотеке и временно помещены в постамент, на котором был установлен бюст Шиллера работы Даннекера. Прежде чем останки в декабре того же года были перенесены в княжескую усыпальницу, хирург и один из библиотечных писцов произвели специальную очистку черепа. Это происходило в одной из комнат первого этажа в доме Гете, где располагалась его коллекция камней. Стихотворение возникло именно тогда.

В духе своего восприятия природы, которая «бесконечна», никогда не «завершена» и в соответствии с эволюционным движением существует по принципу «полярности и возвышения», причем исследователю, уверенному в ее «непостижимости до последних пределов», не позволено «подводить черту», Гете воспринимает череп Шиллера как некую «запись» по ту сторону судьбоносной для великого веймарца оппозиции внутреннего и внешнего, связанной с традиционным представлением о смерти. Таким образом, этот взгляд противоположен барочному представлению о страхе смерти и суете сует. Метафора прочитываемого «следа» позволяет не обращать внимания на полое пространство че-

репа и заместить его риторическим описанием полноты смысла. Вследствие инсценируемого воссоздания телесных останков на письме осуществляется следование монистическому лозунгу естественно-научных трактатов, в соответствии с которым «материя не существует и не может быть действительной без духа, как и дух без материи». Имеет место откровение, связанное с «Богом-Природой» в мертвом теле благодаря прочтению. Точнее сказать – в форме прочтения. Лишь возможность прочтения превращает «форму» и «образ» как простые знаки жизни в знаки жизненные. Однако за такую трансформацию, которая остается лишь в рамках словесного утверждения, приходится расплачиваться. Текстовое переплетение само становится «склепом» смысла, произведенного в тексте, застывает и опустошается, представляя как череп текста в процессе движения речи, которая формулирует свою поэтику в двух последних строчках; речи, которая намерена переосмыслить «смерть» как «источник жизни» и увидеть начало в «следе», то есть в конце жизни; речи, которая вновь лишает видимости и прочитываемости то, что читается как уже прочитанное и истолкованное, и стирает материальные знаки смерти, заменяя их «языком духа». Речь, готовая сделать символ бренности прозрачным, в соответствии с представлением, что *«лишь символ – все бренное»*, сама становится прозрачной для смерти, которую она делает невидимой и прозрачной. Так, сам текст округляется и затвердевает как «тайный сосуд», «даря предсказание оракула»:

Нет в скорлупе сухой очарованья,
Где благородное зерно скрывалось.
Но мной, адептом, прочтено писанье,

Чей смысл святой на всем раскрыть случалось,
Когда средь мертвого оцепененья
Бесценное творенье мне досталось,

Чтоб в холоде и тесном царстве тленья
Я был согрет дыханием свободы
И жизни ключ взыграл из разрушенья.

Как я пленялся формою природы,
Где мысли след божественной оставлен!
Я видел моря мчащиеся воды,

В чьих струях ряд всё высших видов явлен.
Святой сосуд – оракула реченья! –
Я ль заслужил, чтоб ты был мне доставлен?

Сокровище украв из заточенья
Могильного, я обращаюсь, ликуя,
Туда, где свет, свобода и движенье.

Того из всех счастливым назову я,
Пред кем природа-бог разоблачает,
Как, плавя прах и дух преобразуя,
Она созданье духа сохраняет.

Вильгельм фон Гумбольдт, живший тогда в Веймаре, пишет своей жене, что Гете и Ример долго сидели и смотрели на этот череп. «В самом деле, – пишет он 29 декабря 1826 года, – на форму этой головы просто нельзя было наглядеться. Рядом располагался гипсовый слепок черепа Рафаэля». Гете заказал этот слепок во время своего «итальянского путешествия» в Рим – через год после смерти Гете выяснилось, что череп вовсе не имел отношения к Рафаэлю. 7 марта 1787 года Гете во время своего

второго пребывания в Риме пишет: «Я осмотрел коллекцию Академии св. Луки, в которой есть череп Рафаэля. Я не сомневаюсь в подлинности этой реликвии. Это прекрасное строение, в котором его прекрасной душе было где разгуляться». Через месяц Гете вновь пишет об этом: «Воистину чудесный вид! Столь прекрасный округлый свод, никаких следов, неровностей, выпуклостей или впадин, которые, как я установил при созерцании других черепов, в учении Галля приобрели столь разнообразный смысл. Я не мог оторвать от него своего взора».

При этом вид мертвого тела, от созерцания которого он всеми способами уклоняется, напоминает ему о необходимости расставания, ухода: «В любом великом расставании заложено зерно безумия; следует опасаться длительного мысленного погружения в него» («Максимы и размышления»). Смерть всегда является «чем-то невероятным и неожиданным, – говорит Гете Эккерману по поводу давно ожидаемой смерти великой герцогини Луизы, – она – невозможность, которая вдруг становится действительностью... переход из известного нам существования в другое, о котором нам ничего не известно... акт настолько феноменальный, что оставшиеся в живых не могут не быть до глубины души потрясены им» (15 февраля 1830 года). При этом Гете, как он пишет в 1795 году Шиллеру по поводу смерти своего новорожденного ребенка, прибегает, вместо того чтобы «естественным образом предаваться боли», к «поддержке, которую дает нам культура», чтобы «обрести присутствие духа». Трудотерапия, или же перемена места, или же болезнь. На возникающие у Шиллера признаки смертельной слабости Гете реагирует собственным недомоганием, пока не наступает развязка. Когда умирает его жена Кристиана,



43. Череп, долгое время считавшийся черепом Рафаэля

Гете болен и лежит в постели. Через пять дней он записывает в дневник: «Хорошо спал, много лучше, чем раньше. Приближающаяся кончина моей жены. Последнее страшное сопротивление ее организма. Она скончалась в середине дня. Во мне и вне меня пустота и мертвая тишина. Прибытие и торжественный въезд принцессы Иды и Бернгардов. Надв. советник Мейер, Ример. Вечером сверкающая иллюминация в городе. Мою жену в двенадцать часов ночи переносят в покойницу. Я целый день провел в постели». Как только уносят мертвое тело, Гете поднимается и принимает многочисленных посетителей, пришедших выразить соболезнования. «Опыты по изучению цвета» сразу же «продолжают-

ся», и вечером того дня, когда умирает госпожа фон Штейн, которая заранее завещала, чтобы гроб с ее телом не проносили мимо дома Гете, он пытается справиться с опасными чарами смерти, прикидываясь мертвым с помощью бегства в самые отдаленные уголки своего труда. «Изучение монгольских войн и монгольской охоты», – отмечено в дневниках за 1827 год. В разговоре с Эккерманом об умершем в Италии сыне Августе Гете не упоминает «ни слова». Через несколько недель его тело реагирует на такое бесчеловечное умерщвление боли. «Неожиданно... в легких разорвался один из сосудов, и кровотечение было столь сильным, что если бы не оказали мгновенную и умелую помощь, наступил бы, пожалуй, *ultima linea rerum**» (письмо к Цельтеру от 10 октября 1830 года). Стремление отгородить себя от смерти, возможно, связано также с безотчетным страхом перед подобными процессами в теле: «Я не могу допустить в себе отвратительные впечатления, поскольку в моем возрасте душевное равновесие, однажды нарушенное, не восстанавливается так быстро» (письмо канцлеру Мюллеру от 18 мая 1821 года).

От близости собственной смерти Гете отгораживает себя повышенной духовной активностью. Многие из его поздних писем заканчиваются подбадриванием самого себя, «так вот и впредь», словно у него нет времени на смерть. «Жизнь – долг наш, знай, – хотя б лишь миг то был», – говорит Фауст. Кроме того, Гете поддерживала «убежденность в продолжении нашего существования», которую он черпал из своего «понятия деятельности»: «если я не щадя сил тружусь до последних дней моей жизни,

* Конец всех вещей (*лат.*).

природа обязана предоставить мне новую форму бытия, коли нынешняя форма не в состоянии более вмещать в себе мой дух» («Разговоры с Эккерманом», 4 февраля 1824 года).

20 марта 1832 года с ним случается, как сказали бы теперь, инфаркт, симптомы которого надворный советник доктор Фогель описывает следующим образом:

Жуткий страх и беспокойство вынудили глубокого старика, привыкшего с давних пор двигаться степенно, то стремительно укладываться в постель, где он напрасно ожидал облегчения боли, каждую секунду меняя положение своего тела, то перебираться в кресло неподалеку от его ложа. Боль, все более разрастающаяся в его груди, исторгала из мучимого ею несчастного то стоны, то громкий крик. Черты лица его исказились, кожа стала пепельно-серой, глаза глубоко запади в глазницы, потухли, замутились; взгляд выражал ужаснейший страх смерти. Холодное как лед тело покрылось потом.

В свою последнюю ночь с 21 на 22 марта, когда в боль в сердце отступила, Гете попросил принести только что полученную книгу, разрезать ее листы и, как сообщают очевидцы, положить ее «рядом с двумя светильниками»; он был в состоянии только перелистывать ее и, как рассказывают, слабой рукой начертал в воздухе три строчки. Это бросает больше света на его смерть, чем рассказ о его последних словах. Он, как Фауст, умирает в «как бы», в предположении. Словно бы труд его жизни продолжился и после смерти, словно бы смерти не существовало, словно бы жизнь продолжала свой ход.

Активная эротизация смерти за пределами ее эстетизации со стороны классического искусства начинается в немецком романтизме. Аналогия между страхом смерти и страхом сексуальности, которую обнаруживает Арьес в XVIII столетии, вследствие сублимированного страха перед разлукой порождает фантазии, связанные с соединением влюбленных в самой смерти. Так, например, умирающий «вольнодумец» в «Ночных бдениях» Бонавентуры (1804) противопоставляет видениям ада, которыми угрожает ему священник, словно он сам – воплощенный дьявол, верность просвещенному разуму, «в свой последний час он держится, как Вольтер». К этому добавляется и нечто новое – «сладогострастие».

Священник... заклинал весь Тартар, чтобы заполнить им последний час умирающего, который при этом только улыбался и качал головой. В это мгновение я не сомневался в его вечности, – ибо только для конечного существа невыносима мысль об уничтожении, тогда как бессмертный дух принимает его бестрепетно...

Дикое безумие, казалось, обуяло священника...

Больной не вынес этого. Он мрачно отвернулся и взглянул на три весенние розы, цветущие у его постели. Тогда в его сердце полыхнула напоследок вся жаркая любовь, таившаяся там. По бледному лику пробежал, подобно воспоминанию, легкий румянец. Он потребовал мальчиков и поцеловал их с усилием, затем положил тяжелую голову на вздымающуюся грудь жен-

щины, испустил тихое Ах!, в котором слышалось скорее сладострастие, чем боль, и, любящий, почил в объятиях любви*.

Романтическая идентификация со смертью как с любимым, дающим или берущим захватчиком представлена в многообразных вариациях. На могиле своей невесты Софии фон Кюн, умершей в пятнадцать лет от воспаления легких, Новалис в «пронзающее молниями моменты вдохновения» переживает близость с возлюбленной как соединение с ее вознесшимся духовным телом. «Преодоление смерти», которое он торжественно празднует в поэзии, связывается с фигурой андрогинного посредника, соединяющего в себе Христа и Софию. Так, в шестом «Гимне к ночи», посвященном «стремлению к смерти», говорится:

К невесте милой, вниз, во мрак!
Свои разбив оковы,
К Спасителю на вечный брак
Мы поспешить готовы;
Так нам таинственная власть
На грудь отца велит упасть.

«Пора вернуться наконец! / Скитальцев дома ждет отец», пора вернуться к отцу, рождающему как мать. Богиня смерти у Новалиса андрогинна. Смерть предстает как последний двойной инцест. Цель регрессивного томления любящего – это его самопожертвование, в котором запретная страсть приносит наслаждение под страхом наказания жизни.

* Здесь и далее пер. В. Микушевича.

В подготовительных набросках к стихам из цикла «Гимны к ночи» содержится следующая заметка: «Возлюбленный союз, заключенный и со смертью, – это свадьба, которая наделяет нас спутницей для ночи. В смерти любовь сладостнее всего; для любящего смерть – это брачная ночь – тайна сладостных мистерий». «На брачный пир зовет нас смерть», – пишет он, при этом лирический пафос перехода («я преодолеваю...») из любви через границу смерти не препятствует тому, чтобы сразу после смерти Софии по эту сторону визионерского «умирания вослед» во вполне обыденной ситуации вступить в связь с ничем не примечательной дочерью чиновника. Ежедневные посещения могилы Софии приводили его в экстатическое возбуждение: «...моменты вспышек энтузиазма – я сдул своим дыханием могилу, словно пыль – столетия обратились в мгновения – я ощущал ее близость – я верил, что она выйдет ко мне навстречу». «Умирание вослед» было духовным экспериментом. Новалис уверяет себя в том, что его стремление к смерти не предстает бегством или уловкой: «Смерть моя должна стать доказательством моей способности постичь самое высшее; здесь истинное жертвование – не бегство – не вынужденное средство». В одной из фрагментарных записей (вероятно, осенью 1797 года) говорится: «Истинной сущности можно причаститься только посредством смерти. Примиряющая смерть», – и далее: «Самоубийство есть истинное философское деяние; вот действительное начало всей философии». В другом месте сказано («Поэтические изливания»): «Акт перешагивания через самого себя есть повсеместно высший акт – исток – сотворение жизни». Поэтически заклиная смерть в любви ищет точку пересечения, в которой реальная смерть воз-



44. Надгробный памятник в Генуе

любленной разделяет вожделение и почитание, как точку схождения обоих чувств. «Умирание вослед» и в «Духовных песнях», в которых оно связано с фигурой Христа, обнаруживает эротическое стремление к воплощению, которое оно, это умирание, стремится сублимировать в виде спиритуализации и развоплощения:

Кто в бральной плоти
Угадал высокий смысл?
Кто утверждать дерзнет,
Что понимает кровь?
От века все телесно,
Едина плоть! И в горней крови плывет блаженная чета.

Таким образом, смертельный сон, о котором писали Лессинг и Гердер, поднимается романтиками на высоту духовного соития.

«Там, где двое входят друг в друга, там меж ними исчезает граница конечного», – пишет Беттина фон Арним в своей «Книге любви». Сходные мысли обнаруживаются у Рунге и Шуберта. Карус в своей «Психее» пишет: «Любой высокой человеческой натуре в падении и полном растворении в другой душе наиболее отчетливо открывается постижение всего общего и всего божественного. Посему позволено сказать: такая любовь есть первое спасение из одиночества и первый шаг к возвращению в космос». Таким образом, смерть трактуется, по словам Новалиса, как «процесс бьющего через край обновления», как «завершение и начало одновременно». Это, как сказано в конце «Генриха фон Офтердингена», приводит к «снятию различия между жизнью и смертью. Аннигиляция смерти». «Возможно, – пишет Фридрих Шлегель Новалису, – ты первый человек в нашу эпоху, наделенный художественным чувством смерти». Выглядит так, словно смерть можно перепрыгнуть с помощью искусства как подходящего инструмента перехода. Это касается скорее лишенной счастья Каролины фон Гюндероде, у которой как раз в ее искусстве чувство смерти обретает смертельное начало. Для нее было слишком болезненным расщепить себя на субъект и объект вожделения, с одной стороны, и поклонения – с другой, убить свою потребность в любви и способность к ней по отношению к тем мужчинам, которых она любила, к Савиньи и Кройцеру, и которые в своих обыденных бюргерских связях были защищены от нее, хотя и любили ее. Тут не способна оказать никакого воздействия и диета расставания

с любимыми, которую она прописывает себе, выбирая писательство. «Триумф! – восклицает Бессмертие в одноименной небольшой драме. – С данной минуты мыслям о любви, мечтам тоски, восторгу поэтов позволено спуститься из страны живых в царство мертвых и вновь вернуться назад». Вероятно, для нее временами утешительным было то, что «мы связаны с частью мира духа», «гармонирующего с нами» («Мань»), в силу «способности внутреннего чувства воспринимать те связи, которые невидимы для других людей (духовные очи которых остаются закрытыми)». Это не препятствует тому, чтобы представлять себе недостижимого возлюбленного мертвым еще при его жизни. «Умирать – это лучше, чем убивать». Однако от смерти она ждет того же, что и от любви *in extremis**: «Границы меж нами исчезнут, / Исчезнут муки бытия». «Любовь» она определяет в своей лирике как «живую смерть», «блаженную жизнь в одном», смерть воспринимает как «сладостный огонь любви»: «Вершиной жизни предстает окончание бытия» («Малабрийские вдовы»). В стихотворении «Алый цвет», пожалуй, одном из самых известных, Пондероде водит хоровод из коротких, лишенных прикрас стихотворных строк, ведет их на запинаящихся ногах ритма поверх тривиальности рифмы, до тех пор пока любовь и смерть в той мере, в какой строки предстают способными заменить друг друга, неожиданно не замыкаются на образе выцветающей красной краски, и предлог «до» включает в себя для усиления поэтической мысли конечную точку самого себя, на которую он указывал как на нечто внешнее по отношению к смыслу речи; не случайно в заключительной стро-

* Перед самой кончиной (*лат.*).

фе рифмуются «bleichen» (бледнеть, выцветать) и «gleichem» (быть одинаковым) в той строке, которая на уровне цвета объясняет возникшее созвучие: смерть всегда содержалась в красном цвете, символе эротического стремления, как тайный, непоглотимый остаток, не являющийся ни эстетическим, ни «душевым»:

С жаром огня
До смертного дня
Наша любовь сравнится.
Алая кровь –
Это любовь
В жилах у нас струится.
Алый закат –
Прощальный обряд*.

Красный цвет, раскрывающийся как почки на деревьях и кровоточащий в определениях от *innig* («потаенного») и до *glühend* («раскаленного»), представляет вовне любовь как незаживающую глубокую рану. В другом стихотворении говорится:

К себе самой себя
Я взглядом приковала.
И вновь мне видится, как въяве,
Будто я от своей несчастной плоти
Оторвала прекраснейшее тело,
А раны старых мук все кровоточат.

Лирическое «я», ощущающее себя «больным тоской», творит поэзию из самой тоски: «...во мне сто-

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

яла тоска, не имевшая предмета, я искала постоянно, но всё, мною найденное, не было тем, что я искала, и, ведóмая тоской, я двигалась в бесконечности» («Апокалипсический фрагмент»). В стихотворении «Единственная», которое Гюндероде создает, беря на себя другую роль, говоря от лица мужчины, сохраняя себя в «языка немоте» («Любовь»), она признается:

Лишь одно меня тревожит,
Лишь одно мне сердце гложет,
И с единою тоскою
Я иду тропой людскою,
Будто слышу дальний зов.

Каждый ее текст вновь предстает как генератор такой утратившей свой предмет тоски, которая поглощает и саму себя, чтобы остаться беспредметной и бесконечной. Это блокирование собственного стремления с помощью отступления подтверждается началом следующего стихотворения:

Вверяясь страсти безобманной,
К той единственной желанной
Я прильнул бы хоть однажды,
Чтоб не ведать больше жажды.
Радость мне на белом свете –
Втайне жить желаньем этим,
И мечтой своей упиться,
И тоской своей убиться,
Умереть, чтобы родиться.

Благодаря творчеству, «поскольку желание общения является для меня потребностью», поэтесса реа-

лизует себя под псевдонимом «Тиан», выступая в мужской роли, публично допускаясь в ту пору. И в своих письмах она создает по отношению к Кройцеру дистанцию, говоря о самой себе в третьем лице и именуя себя «другом». «Быть единым вдвоем» («Одна жалоба») – это приводит к тому, что она ощущает себя «столь нищей посреди достатка» (ноябрь 1804 года). «Вот поэтому мне представляется, что я вижу себя лежащей в гробу, и оба мои „я“ смотрят на меня с большим изумлением». Самоотчуждение предстает как опыт осмысления смерти. Гюндероде изображает борьбу, которую ее «гордый разум» ведет с природой, и эмоционально насыщенное описание этой борьбы одновременно есть свидетельство запутанности отношений поэтессы с возлюбленным:

О варвар! Не торжествуй как победитель, ты вел гражданскую войну, побежденные – это дети твоего собственного естества, твоими победами ты расправился сам с собой, ты пал на поле собственной битвы. Мир, купленный такими жертвами, был для меня слишком дорогим, и я не могла больше выносить мысль о том, чтобы отчасти уничтожить себя, что помогло бы мне частично себя сохранить («История брамина»).

Гюндероде очень рано стала говорить о том, что хочет «рано умереть», и долго не расставалась с кинжалом. В конце жизни она пишет: «Собственно, я устала от жизни, я чувствую, что мое время истекло и что я продолжаю жить лишь по недоразумению природы; это чувство то оживает во мне, то угасает. Такова моя биография» (июль 1867 года).

Осознание того, что в своем творчестве она выпадает из роли, которую ей приписывает общество, не облегчает ей осознанных занятий творчеством. Прочитированный выше отрывок ролевой прозы она продолжает словами:

Откуда мне знать... что является истинной природой и гармонией моего существа, а что, чуждое, было дано мне воспитанием и ситуацией? Возможно, если бы мой нрав оставался свободным от инородных примесей, во мне не возникло бы никакого долженствования, никакого умерщвления одного начала, чтобы другое начало развивалось лучше. Несомненно, лишь мир, лишь его смятение, поток его глубочайшего уничтожения, трусливое согласие, которым он нас часто наделяет, лишили меня себя самой и превратили меня в противоречивое существо. С того мгновения как я осознала это, я разорвала вокруг себя все связи.

Каролина фон Гюндероде своим творчеством вызывала раскол в собственной душе, который убивал ее, и она пыталась своим творчеством заполнить возникающую пропасть, порождая то, что ее убивает: «В моей душе есть некая расщелина. Напрасно стараюсь я заполнить ее, напрасно пытаюсь усмирить» (24 ноября 1801 года). Редко литературное творчество бывает столь смертельным для пишущего.

Радикально следуя традициям «черной романтики», Жорж Батай, воодушевленный не в последнюю очередь фантазиями оргиастического разрушения, предпринимаемого де Садом, пытается осуществить

сексуализацию смерти и вознести ей хвалу как высшей ценности, дающей максимальную интенсивность переживания и расходования жизни как «потребности погрузиться с головой, затрагивающей самую глубинную суть любого человека», ведь любви не существует, «если она не есть для нас *как смерть*» («Священный эрос»). «В своих началах любовь – это желание смерти. Однако тяга к смерти есть то стремление, которое позволяет перешагнуть смерть». В таком стремлении жизнь проживается в экстатическом запредельном состоянии на вершине смерти. В страсти к смерти «обладание страсти» быстро превращается в «обезоруживающее обладание смерти. Однако смертью нельзя обладать: она лишает нас собственности». Это стимулирует страсть к освобождению «я» и порождает смех «исчезновения» («Слезы эроса»). Гедонистически освященное нарушение табу, запрета на соединение Эроса и Танатоса касается эмоционального представления трансцендентного начала в рамках социальных правил, которые для Батая существуют, чтобы подтвердить исключение, существуют в виде возможности пережить исключение. Пережить его как артефакт, как переживает его жертвенный жрец. Тот, кто приносит себя в жертву, идентифицирует себя с убитым животным словно зритель, читатель, знакомящийся с этой сценой. Он, пишет об этом Батай в книге «Гегель, смерть и жертвоприношение», умирает в жертвенном деянии, видя себя умирающим, переживая проецируемое на себя самоубийство. Отсюда следует, что без поля изображения смерть останется для нас столь же чуждой, какой она остается для животных, с предпосылкой, что представляешь себе или не представляешь себе их смерть как мясник (см. ил. 45).



45. Ф. Руйш. *Анатомический тезаурус*

Можно вертеть эту мысль по своему усмотрению так и эдак: желаешь ли ты смерти как страсти перехода или как страсти окончания, сходится ли смерть с тем мгновением, в которое мешок, доверху набитый жизненным богатством, вдруг лопается, или смерть похожа на отверстие, в которое бросают последнюю сэкономленную монету – смертельное растраниживание жизни как ее капитализация тем или иным образом связано с диалектикой обмена,

при котором жизнь и смерть помещены в отношение взаимозачета. Смерти давно предоставлена возможность решать, кто подпишет вексель, чтобы иметь возможность учесть его и распорядиться им – и пусть это свершается в преизбытке превращения полноты в пустоту.

4

«Барочная аллегория, – говорит Бенъямин в своей работе о Бодлере, – рассматривает мертвое тело только снаружи. Бодлер видит его и изнутри». Что это означает, можно пояснить на примере стихотворения «Падалъ»:

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь дотла,
Чтоб слитое в одной великая Природа
Разъединенным приняла.

И в небо щерились уже куски скелета,
Большим подобные цветам,
От смрада на лугу, в душистом зное лета,
Едва не стало дурно вам.

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.

И этот мир струил таинственные звуки,
Как ветер, как бегущий вал,
Как будто сеятель, подымля плавно руки,
Над нивой зерна развевал.

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Из-за куста на нас, худая, вся в коросте,
Косила сука злой зрачок,
И выжидала миг, чтоб отхватить от кости
И лакомый сожрать кусок.

Но вспомните: и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моления,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй!*

Эстетизация безобразного содержания или обезображивание той эстетической формы, которая представляет нам труп? Изображение, входящее в противоборство с изображенным? Чтобы постичь напряжение, характерное для «модерности» Бодлера напряжение, которое возникает в стихотворении и пронизывает его целиком, полезно обратиться к аристотелевской «Поэтике», где безобразное, отвратительное путем его изображения как бы релятивируется, так что подражание доставляет нам удовольствие, потому что мы можем учиться на его примере и с его помощью, или, если изображенное «раньше не случалось видеть», мы получаем удовольствие от «отделки»: «...на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов»**. Стихотворение Бодлера притягивает нас как раз тем, что в нем отталкивает, и поэт рассматривает мертвое тело, лишённое какой-либо трансцендентности, под бесстрастным лирическим микроскопом, пока оно не начинает оживленно расти и множиться. Стало быть, перед нами «анатомическая студия». Однако в ней нет той сдержанности, которая на картине Рембрандта противопоставлена любопытству к тому, что содержится внутри тела, противопоставлена единственно по той причине, что взгляды вра-

* Пер. В. Левика.

** Пер В. Аппельрота.



46. Рембрандт. Анатомия доктора Тульпа

чей, направленные на зрителя, улавливают его взор (см. ил. 46).

Рильке в письме к жене от 29 октября 1907 года, делясь впечатлениями от своего посещения выставки Сезанна, подчеркивает новизну бодлеровского взгляда на смерть:

Ты наверняка помнишь... то место в «Записках Мальте Лауридса», где речь идет о Бодлере и о его стихотворении «Падаль». Мне пришло в голову, что движение в сторону беспристрастного высказывания, которое мы теперь видим у Сезанна, не могло бы состояться без этого стихотворения; оно со всей своей беспощадностью должно было появиться на свет. Нужно было сначала преодолеть художественное созерцание настолько, чтобы в ужасном и отвра-

тительном увидеть форму бытия, существующую в мире вместе с другими его формами.

Уже в первой строчке «объект» созерцания отодвигается на двойную дистанцию: во-первых, как объект воспоминания, во-вторых, вследствие совершенно традиционного, риторически оформленного обращения к возлюбленной. Между тем совместное воспоминание, в рамках которого в стихотворении образуется «форма» мертвой материи, опирается на синтезирующее «мы», на инстанцию, которая разделена на телесный и душевный дискурс. Другая «душа», к которой обращается с речью душа поэта, также предстает его собственной душой, хотя и отодвигаемой на определенную дистанцию почти шутливым обращением «вы»: «Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme...»*. Прекрасным летним утром на обочине дороги, на каменном ложе покоится нечто отвратительное, с распоротым животом, похотливо раскинув ноги, словно женщина. Любовная песнь как некое шокирующее произведение хоронит сама себя в духе барочной традиции, свойственной французской классике, воспринимая как «падаль» чистое и хрупкое начало, обнаруживающее свою нежизнеспособность, и предупреждая, что эта нежность и хрупкость будет после смерти схожа с трупом, извергающим из себя все, что в нем содержится. И затем, когда уже слишком поздно, звучит именно эта тема: воротит до того, что не оторвать глаз. Традиция как опора поэтической речи также оборачивается трупом. Она предстает точкой отталкивания и точкой притяжения. Поскольку здесь угроза исходит от невысказанного

* «Вы помните ли то, что видели мы летом? / Мой ангел...» (фр.).

желания, устремленного к женщине, которая позволяет любить себя лишь в виде падали, невозможность исполнения желаний, как часто это бывает у Бодлера, который сначала убивает то, что намерен любить, располагается под знаком смерти.

Речь здесь с отвратительной назойливостью и совершенно посясторонним образом идет о жизни после смерти, о жизни, которая первоначально формируется вследствие копошащегося умножения плоти в процессе ее прогрессирующего уменьшения («Vivant en se multipliant»^{*}). Постоянные сравнения также оказывают свое воздействие. Обобщающие обороты («Tout cela», «le corps», «ce monde»^{**}) в качестве языкового противодействия как раз демонстрируют разрушение формы. «Таинственные звуки», производимые мухами, личинками и червями, маркируют начало процесса эстетизации, которую бодлеровский текст осуществляет в области воспоминания. Происходит процесс обретения формы стиха вопреки распаду материи:

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir^{***}.

Разрушение формы, любопытным образом представленное как ее умножение, соответствует воз-

* «Оживлено, / Росло и множилось» (фр.).

** «Все это», «тело», «этот мир» (фр.).

*** То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

рождению, предстает как набросок, начертанный на холсте и находящий свое завершение в «обращении внутрь», в отказе от воспроизведения непосредственной реальности и от удвоения копии. Более позднее предстает как более раннее, словно в процессе проявки фотографии. То, что выступает на первый план, одновременно отступает назад. Поэт не боится упрека в эстетическом вуайеризме: в следующей строфе появляется сука, жадным взглядом оценивающая добычу.

Лирическое «я» в конце стихотворения сопоставляет свою собеседницу с трупом животного. Это – старая добрая традиция в поэзии, и мы вправе ожидать обращения к известному «*carpe diem*»*, как это имеет место в стихотворении Эндрю Марвела «Застенчивой возлюбленной»:

The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.

Могилы – недурной приют,
Но там обняться не дают**.

Между тем у Бодлера традиционная парадигма одновременно и используется, и выхолащивается. Снова имеет место разнонаправленность процесса письма. Именно путем архаизации представления о смерти удастся достичь его осовременивания. Поэтому необходимо обратить внимание на стратегию лирической деконструкции текста, который исподтишка отказывается от того, о чем сам говорит, делая совсем другое: он разрабатывает концеп-

* «Лови мгновение» (*итал.*).

** Пер. И. Бродского.

цию «work-in-progress» и выводит понятие формы как процесса из строчек, которые по-французски называются «черви», из состояния распада, из разрушения формы благодаря изображению:

Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine,
De mes amours décomposés!*

Последнюю строфу прочитывают неправильно, если видят в ней подтверждение тому, что Бодлер столь безапелляционно формулирует в «Фейерверках»: «Ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière»**. Или, уже почти в духе философии томизма, в «Моем обнаженном сердце»: «Toute forme, créé par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme»***. Из всех распадающихся форм («То зыбкий хаос был») «эта» форма уцелела как «божественная эссенция», как «бессмертный строй» благодаря воспоминанию, однако любовь при этом приобрела множественность благодаря разрушительной лирической деятельности стиха («mes amours»****). Еще более важно следующее: речь

* Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй!

** «Созданное духом живее материи» (пер. с фр. Е. Баевской).

*** «Любое творение, имеющее форму, даже если оно создано человеком, бессмертно. Ибо форма не зависит от материи и состоит она не из молекул» (пер. с фр. Е. Баевской).

**** «Мои любви» (*фр.*).

лирического «я» также включается в процесс разложения, о котором она повествует и который инициирует. Форма, «порождаемая художником», *есть* разложение – умирание, зафиксированное за пределами смерти с помощью припоминающего изображения. Так, смерти, превозносимой как муза разрушающего письма, придается качество того процесса, который она обычно разрушает. Таким образом, гниющая, воняющая падаля становится современной аллегорией смерти, свидетельствует о жизни. В соответствии с известной формулировкой Бенямина в его книге о барочной драме, «смерть проводит наиболее глубокую ломаную демаркационную линию между телом и значением», поэтому аллегорический знак, для которого такое разделение конститутивно, поскольку сам он не является тем, что обозначает, есть знак смерти. Поль де Ман в своей работе «Риторика темпоральности» показал, что временность предстает определяющей категорией аллегорического: «В мире аллегии время является основообразующей категорией. Для существования аллегии необходимо, чтобы аллегорический знак соотносился с другим, порождающим его знаком. Аллегория прежде всего обозначает степень удаленности от своего источника и, отвергая ностальгию и желание вернуться к нему, утверждает свой язык в пустоте этих преходящих различий»*. Бодлер лапидарно констатирует: «Maintenant dit: Je suis Autrefois» («L'horloge»)**. «Цветы зла» завершают следующие строки: «Смерть! Старый капитан! В дорогу! ставь ветрило!»*** Во фран-

* Пер. Е. Апенко.

** «Я было, я – Вчера, Сегодня повторяет» («Часы»; пер. с фр. Э. Линецкой).

*** Пер. М. Цветаевой.



47. Б. Дженджа. *Анатомия*

цузском тексте возникает рифма к слову «чернила» («енсге»). Результатом работы письма является то, что субъект письма отправляется в смертельное плавание и отделяется от себя самого, отделяя себя от текста как от развалин собственного «тела», которое покинула «душа», избегнувшая «мук» обоюдного уничтожения.

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-mois s'il est encore quelque torture
Pour ce vieux corps sans ame et mort parmi les morts!

Ползите сквозь меня без муки сожаленья;
Иль пытки новые возможны для того,
Кто труп меж трупами, в ком все давно мертво?*

Текст стихотворения Бодлера «Падалль» с его постоянным обращением к припоминанию, лишь ускоряющим тот распад, которому он пытается воспрепятствовать, может быть прочитан как текст о могиле памяти, в которой исчезает самое важное – любовь. В образе текста – самого прочного из того, что противится осуществляемому в нем разложению, – удастся показать труп любви «изнутри».

5

Высказывания Дантона о смерти амбивалентны: «Жизнь надоела мне, и пусть ее забирают. Я жажду избавиться от нее», – произносит он однажды. В другой же раз, не менее патетически, он заявляет: «Я не могу, не могу умереть!.. пускай они силой вытягивают из нас каждую каплю жизни»**. Уставший от жизни эпикуреец тоскует лишь о «покое», о покое вдали от самого себя и запачканных кровью воспоминаний о собственной жизни, о покое, который, правда, он не надеется обрести даже в небытии, в ничто: «Проклятый закон: материя не может обратиться в ничто! А я и есть эта самая несчастная

* Пер. Эллиса.

** Здесь и далее пер. А. Карельского.

материя!.. Творец не поленился все заполнить, нигде не оставил пустого места, всюду толкотня». В том мире, где сам мир предстает как могила, могила как таковая не является выходом из положения:

Мы все погребены заживо, как короли, в двойных, тройных саркофагах: под небесами, в наших домах, в наших камзолах и наших рубашках... В течение пятидесяти лет мы царапаем крышку гроба. Да, поверить бы в небытие – стало бы намного легче! Но на смерть нет надежды. Смерть – только более простая, а жизнь – более сложная, более организованная форма гниения – вот и вся разница!

Это чувство жизни и такое ощущение собственного тела определяют человечность Дантона (или то, что он под человечностью понимает), равно как и возвышенную форму межчеловеческих связей – любовь, о которой он говорит «языком смерти»: «...я люблю тебя, как любят могилу... Ты мне – желанная могила, твои уста мне – погребальные колокола, твой голос – похоронный звон, твоя грудь – могильный холм, и сердце твое – мой гроб». Желание слиться с возлюбленной, блокируемое гробовой и могильной метафорикой, вырождается в риторический призыв прорваться сквозь разделяющие влюбленных оболочки и вторгнуться в ее могильную яму, в конечном счете по-прежнему зияющую пустотой:

Что мы знаем друг о друге? Мы все из семейства толстокожих; мы простираем друг к другу руки, но наши усилия тщетны, мы только трем друг о друга загубелой своей кожей. Мы так одино-

ки... Черт! Наши органы чувств так грубы. Где уж нам знать друг друга? Для этого нам надо было бы размозжить друг другу черепа и выдавливать из мозговых волокон наши мысли.

Из этой перспективы становится понятным владеющее Дантоном ощущение утраты слова, невозможности выразить себя: «Нам не хватает чего-то, я не могу подобрать слово для этого». Следует задуматься о том, что герой революции, которого История оставила далеко позади и который в самом начале пьесы появляется как «мертвый святой», как «монумент», «реликвия», «великий мертвец», – герой, которого новые властители должны похоронить как жреца, а не как преступника, то есть не «расчлняя» его, – этот герой выражает свое чувство жизни в образах, связанных со смертью, используя их против убийственного государственного механизма, приводимого в движение Робеспьером и ему подобными во имя пропагандируемой лучшей жизни. Ему противостоит утопия «государственной власти», которая, как говорит Камилл, друг Дантона, является «прозрачным хитомом, облегающим тело народа», причем именно народ, как критически замечает Дантон, на этой стадии революционного движения похож на ребенка: «Ему нужно все разбить, чтобы посмотреть, что там внутри». Снова Бюхнер прибегает к метафорам разрушения, пустоты, пустой нарушенной оболочки. «Завтра, – говорит себе Дантон, – ты будешь порожней бутылкой». В то время как он в состоянии меланхолического бездействия, словно парализованный, цепляется за то, что «ушло», что скрывается в недоступных пещерах, в пустых пространствах, Робеспьер неустанно стремится использовать гильотину как новоизобре-

тенный инструмент для «чистой» смерти с целью достижения революционной уравниловки, чтобы подкорнать все, что выступает над общим уровнем и слишком бросается в глаза. Остановившаяся революция убивает, чтобы сохранить свою стабильность. Смерть стала публичной «формальностью», стала «механическим» делом. «А тут такое чувство, – говорит Дантон, – будто ты попал под мельничные жернова и грубая механическая сила медленно, хладнокровно выворачивает все твои конечности! Тебя умерщвляют механически!» И вдобавок «публично», как сказано в другом месте. Вся патетика распада и тлена, демонстрируемая «сентябристами», предстает, напротив, витальной и открытой радостям жизни. Время, которое еще остается у них до совершения над ними смертного приговора, предстает как дурная бесконечность, как стоячие воды, затхлые и болезнетворные; никто из гурманов жизни не жаждет этого питья. По сравнению с их репликами, выражающими телесное удовольствие и наслаждение, в которое включается и сама смерть при условии, что она не будет болезненной, по сравнению с их словами о том, что их похоронят заживо, определяющими барометр политических настроений, – речи ораторов находят воплощение в смерти, от них «несет мертвечиной»: «Последуйте за своими лозунгами до конца, до того момента, когда они воплощаются в жизнь. Оглянитесь кругом – все это вы говорили. Все это – мимическое воплощение ваших слов. Эти несчастные, их палачи и гильотины – все это ваши ожившие речи». По поводу выступления Сен-Жюста перед Конвентом говорится: «...Каждая запятая – удар мечом, а каждая точка – отрубленная голова». Несокрушимую логику убийства, согласно которой цель оправдывает

средства, в его пространной речи можно проследить и в используемых им риторических приемах. В карикатурном виде эта логика еще раз предстает в аргументации простонародья: «Так вот мы и есть народ, и мы хотим, чтобы не было никакого закона. А что это значит? Значит, наша воля и есть закон; значит, именем закона нет больше никакого закона, значит – перебить их!» В условиях стерильного автоматизма государственного аппарата, сохраняющего свою жизнь благодаря убийствам, полностью отдано на волю случая, «подхватит ли мысль наше тело и превратит ли ее в действие». Совершенно иным предстает буквальное восприятие смерти у Люсиль, она ощущает смерть телесно, в порыве кажущегося помрачения чувств, в противоположность к воплощению в жизнь политического дискурса, несущего смерть: «Умереть! Что это за слово такое?.. Подожди, подожди, я подумаю. Да-да, конечно. Я сейчас его догоню; иди, дружок, помоги мне его поймать. Иди, иди!» Она поймает и представит во плоти это слово в своем крике, в конце пьесы, в этом «акте свободы», как говорил Целан в своей бюхнеровской речи, в прославлении «величия абсурда, свидетельствующего о неизбывной человечности», в возгласе, который одновременно бросает вызов смерти и призывает ее: «Да здравствует король!» В звучащей следом реплике гражданина – «Именем Республики!» – Люсиль, прежде чем ее уводит стража, становится пленницей языка, который несет смерть. В тон «Песне о косце», которую она принимается петь на ступенях, ведущих к машине смерти, – она ласково обращается к гильотине, к «тихому ангелу смерти», на «колени» к которому она садится, – Люсиль вновь восстает против смерти, «напряженно задумавшись и вдруг как бы приняв

решение». Однако Люсиль протестует иначе, не так, как в народной песне, – «Пусть смерть приходит, во мне страха нет, / Пусть машет своею косой!» – не в последнюю очередь и потому, что своими репликами она разрывает песню на части и зачеркивает содержащуюся в ней проповедь христианского смирения и надежды («Возрадуйся, цветок прелестный!»), она протестует против идеологической отсылки к образу смерти с косой, которая всех уравнивает, и она протестует против политического овеществления смерти, прибегая к метафорическому возвышенному образу, иронический смысл которого явно выходит за пределы ее смятенного сознания: «Милая колыбель, ты убаюкала моего Камилла, задушила его своими розами. Колокол смерти, ты спел ему сладкую отходную». Песня, которую она лишь отрывочно цитирует на ступенях, ведущих к машине уничтожения, подспудно звучит еще до этого, в ее большом монологе о жизни и смерти:

Она косу усердно точит,
Клинок уж теплой крови хочет,
И скоро жажда утолится.
Остерегись, цветок прелестный!*

Весь ужас в том и заключается, что мы должны лишь «терпеть» и что жизнь идет своим чередом дальше, в своем природном круговом движении без конца и без края, словно ничего не произошло:

Умереть... Умереть!.. Всё может жить дальше,
всё – вот эта маленькая мошка, вон та птичка.
А почему ему нельзя? Поток жизни должен оста-

* Пер. В. Фадеева.

новиться, если прольется хоть одна капля. Земле нанесут рану этим ударом.

Всё живет – идут часы, звонят колокола, бегут люди, течет вода, всё течет, все уплывает... Нет, как же так можно? Нет! Я сяду на землю и закричу, и всё остановится в ужасе, всё остановится и не сможет двигаться дальше. *(Садится на землю, закрывает глаза руками и кричит. Через секунду встает.)* Не помогает... Всё – как было: дома, улицы, ветер дует, облака бегут... Значит, надо терпеть?

Казнь Люсиль не представлена на сцене. И все же ее смерть, как и смерть Дантона и его друзей, наступающая за сценой, в воображении зрителей предстает как публично-политический жест, правда, совсем в ином смысле, чем у жадных до зрелища и любящих чесать языками женщин-зевак, получающих удовольствие от представленного на всеобщее обозрение умерщвления: «...Людей надо видеть во всяких условиях. Хорошо, что казнить стали публично», – говорит одна, а другая, у которой дети режут от голода, требует: «Пусть они посмотрят – может, успокоятся. Дайте пройти!» Вот во что превратилось стремление революции накормить всех: всем предоставлены места в политическом театре смерти. Театральная наглядность умирания служит удовлетворению общественной потребности в справедливости. С этой позиции самоубийство Жюли в своей «комнате», сколь бы частный характер героиня ни пыталась ему придать, предстает как зримое, оперно-театрализованное событие с отрицательным знаком: «Как приятно прощаться». Стоя у окна, она принимает после этой реплики яд. Она говорит о своей смерти как о заходе солнца, кото-

рый она пытается представить зрителям в своем монологе:

Солнце зашло, очертания земли были такими резкими в его лучах, а сейчас ее лик тих и серебрист, как у умирающего... Как красиво играет вечерний свет у нее на лбу, на ланитах... Она становится все бледней и бледней и, как труп, уплывает вдаль в потоках эфира. Какая рука ухватит ее за золотые локоны, вытащит из воды и похоронит? Я уйду тихо-тихо. И не буду целовать ее, чтобы случайный вздох не нарушил ее покоя... Усни, усни! *(Умирает.)*

Словесная инсценировка самоубийства в ее ориентированном на зрителя метафорическом переносе являет собой выражение беспомощности слова перед лицом смерти. В противоположность стерильному языку политики, который, словно статуя Пигмалиона, – о ней неслучайно ведется здесь речь – не способен иметь детей, Дантон в своих «прекрасных», скрывающих отчаяние словах, размышляя о смерти, порождает неисчерпаемые метафоры, заранее давая почувствовать приближающуюся пустоту, столь же страшную для него, сколь и желанную, и словами своими он стремится заполнить ее:

Я уйду не один. Спасибо тебе, Жюли! И все-таки я хотел бы умереть иначе – легко и бесшумно, как падает звезда, как замирает звук, сам себя зацеловывая до смерти, как тонет солнечный луч в прозрачном потоке...

Камилл в полудреме с ужасом представляет свою собственную смерть:

И вдруг потолок исчез, и в комнату спустился месяц, совсем низко, и я схватил его рукой. Тогда опустился небосвод со всеми светилами, я чувствовал его повсюду, ощупывал звезды и, как утопающий, барахтался под ледяной кромкой*.

Отрезвление, наступающее после видения, приносит некоторое облегчение, как и то, что это был всего лишь «круг от лампы на потолке». В слове никогда не достигнуть конца жизни, какими бы путями ты ни шел. Тем в большей степени пресловутое «Ничто» доступно постижению как нечто вне языка. Наиболее отчетливо говорит об этом в пьесе Камилл: «Высунь ты язык хоть до шеи – все равно тебе не слизать им смертный пот со лба...» Смерть Жюли показана на сцене. Смерть Дантона и его друзей зритель должен представить в воображении. И ему невозможно отвести взгляда от воображаемой сцены, которую живописуют последние слова Дантона, творящие метафору дружбы политических единомышленников, картину солидарности, способной пережить смерть, и образ любви: «Ты что, хочешь быть бессердечнее смерти? Да можешь ли ты помешать тому, чтобы наши головы слились в поцелуе на дне корзины?» Эта солидарность тел и отделенных от них членов предстает как посмертный вызов ножу гильотины и тому представлению о смерти, в соответствии с которым одним ударом можно якобы подвести подо всем черту и навести во всем порядок.

* Пер. А. Карельского.

Патетика смерти и разложения в пьесе Брехта «Ваал» имеет социально-критическую направленность. Однако речь не идет о том, чтобы за защитным стеклом рампы представить буржуазной публике воплощение принципа удовольствия как некий допустимый только в искусстве персонаж, с которым зритель тайно и подсознательно идентифицирует себя. Нет, Брехт показывает, куда заводят серьезное следование принципу декаданса и маргинальное поведение, поверх заигрывания с модной в то время смесью из идей Шопенгауэра, богемных устремлений и анархизма. Брехт в конце жизни, при ревизии своих прежних пьес, воспринимал своего драматургического первенца в этом плане уже без всякой симпатии. Он одним махом отказался связывать своего героя как воплощение асоциальной витальности, идущего по трупам и воспринимающего общество только как некое пространство для реализации собственной потребности в экстатическом удовольствии, с извращенной героизацией эгоистического индивидуума-одиночки, живущего инстинктами, и выставил его в социально-критическом свете, как «ультраправого» радикала. Если поэт Ваал своим жизненным поведением противостоит «опошлению своего таланта», то он, несомненно, «асоциальный элемент, но при этом элемент асоциального сообщества». Герои подобного общества – отщепенцы. Критические отбросы. Когда Ваал принимает позу экспрессиониста и ведет радикальные речи о том, что и так у всех на устах, то на сцене его позиция в любом случае показана критически и открыта трезвому взгляду и суждению.

Брехт отказался от первоначального названия («Жизнеописание человека по имени Ваал»). И в самом деле, привычная для драматического произведения концентрация на основном персонаже, свойственная синтактической драматургии, не имеет здесь места, ее заменяет структура паратаксиса. Ваал не оказывается в центре трагедий, причиной которых он становится, он отталкивает от себя все, что к нему приникает. Жизнь его предстает как витальный эксцесс и как направленное на удовольствия, жаждущее удовольствий возвышение себя, как одновременная циркуляция жизни и смерти – от «светлого лона матери» до «темного лона земли». Гарантией этой непрерывной смены предстают небеса, которые Ваал «опускает на землю», проецируя на них свою страсть:

Коль скоро уж Ваал взыскует лона мрака,
Что белый свет Ваалу? Он по горло сыт.
Под веками Ваала столько неба,
Что он и мертвым наглядится на него*.

Ваал, сожалеющий о том, что не может предаваться сну вместе с растениями, жаждет включиться в великий круговорот природы, физически стать его частью. Поэтому «отхожее место», как говорится в песне Орге, становится «любимым местом», «местом раскаяния» и «мудрости», местом, пребывая в котором ты знаешь, что ты «всего лишь человек, которому не дано ничего удержать» в себе, местом, где «ты доволен тем, что над тобой – звезды, а под тобой – навоз». Пространство между верхом и ни-

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

зом заполняет «любовь»: «Там, меж землею и небом, – любовь». Однако любовь, которую испытывает Ваал, способна убивать, потому что он – будь предмет его любви мужчина или женщина, все равно – проникает в пустоты и внутренности других людей, чтобы прожорливо разъять их и, вобрав в свою плоть, вновь выплюнуть наружу:

Нужны острые зубы, тогда любовь похожа на то, как терзают плоть апельсина, и сок заливает твой рот... Любовь похожа и на кокосовый орех, который вкусен, пока свеж, и который выплевывают, когда из него выдавлен сок и остается одна мякоть, горькая на вкус.

Облекаясь в образы, связанные с опустошением, взломом, вскрытием, тоска героя по возвращению в утраченное лоно становится агрессивной и деструктивной. Жажда жизни, влекущая его ко всем удовольствиям и не насыщаемая ничем из того, чем он набивает свою утробу и чем переполняет себя, опустошает его самого: «Я полностью опустошен, но я голоден как хищный зверь». Именно в этом смысле он исповедует, вне всякой метафизики, «религию любви», религию индивидуального блаженства, богом которой он сам и является, религию, которой он предан душой и телом, которой он живет и ради которой готов умереть, страстно, до конвульсий поклоняясь единству жизни и смерти, рождению и дряхлению, поглощению и извержению. Внутри нет ничего, и невозможно разгрызть это твердое ядро, – эта мысль поддерживает героя в движении. Вытесненное было «ничто» возвращается как умозрительное наполнение внутреннего пространства тела. На

вопрос лесоруба, где же сейчас пребывает Тедди, погибший в результате несчастного случая, Ваал, «показывая на мертвое тело», отвечает: «Он здесь». И Ваал говорит с ним, держит его за руку, словно тот не умер и не исчез, а «обрел покой» здесь, на земле, под небесами. Для самого Ваала смерть – также процесс поедания: «Я хочу жить: даже если с меня сдерут шкуру, я спрячусь в пятки. Я упаду, словно бык на траву, упаду туда, где она мягче всего. Я проглочу смерть, как ни в чем не бывало». В сцене в «богадельне» пьяный Гугу, этот «мешок с червями», исполняет «арию» смерти:

Это как летним вечером, когда воздух словно сгущается и трепещет, солнце. Но нет никакого трепыхания. Совсем ничего. Дует ветер, но тебе не зябко. Льет дождь, но ты не мокнешь. Сыплются шутки, но ты не смеешься вместе с другими. Ты гниешь, и ждать тебе нечего. Всеобщая забастовка... Конца не видно. Ничто не существует вечно.

Но вечно существует Ничто, и это – «самое прекрасное». Это не слова Ваала, или все же его слова? Облекшись в слова, его собственные внутренности устремляются ему навстречу, его выворачивает наружу, да, и его тоже: «Черви раздуваются. Ползет разложение. Черви поют и восхваляют себя... Здесь выставляют напоказ мои кишки». Поэтому он хочет вырваться отсюда, ведь он словно «попал к убийцам». Природу постоянно выманивают из ее высокого убежища с помощью слов, зверь должен выйти наружу, чтобы герой наконец «сдох как крыса», и он отвечает своими песнями, в которых находит продолжение его жизнь. Апологии разложения,

превращения в ничто Ваал некоторое время спустя противопоставит свою песню о трупe утопленницы, которую, по ту сторону смерти, провожают в стихах в «последнее плавание», пока она окончательно не исчезнет и не возвратится в мир, состоящий из праха, в мир как «испражнения Бога». Хотя герой больше не существует, стихотворение нуждается в нем как в центральном процессоре, в памяти которого «очень медленно» стирается в умирании после смерти человеческое бытие, суженное до простой телесности, и это стирание также фиксируется. Герой становится неразличимым в ходе естественного, коллективизирующего процесса распада:

Когда она на дне раскисла, как навоз,
Бог про нее забыл. Разве упомнишь все?
Сгнила шальная плоть от пяток до волос,
И с прочей мертвечиной поток унес ее.

Когда Ваал, смертельно усталый, ползет, как животное, на четвереньках к «порогу» лесной хижины, он еще раз видит небо: «Звезды... хм!» Это последнее, что он внятно произносит перед зрителями. О его предсмертных словах, прозвучавших за сценой, позже расскажут лесорубы:

Он уже хрипел всюду, когда я его спросил: «О чем ты думаешь?» Интересно знать, о чем в такую минуту люди думают. А он мне: «Я еще слышу дождь». У меня мурашки по спине пробежали. «Я еще слышу дождь», – он сказал.

Последнее, что доступно его восприятию, это дождь, часть того влажного круговорота между не-

бом, которое для Ваала во всю его жизнь было «забито телами», и землей, на которую он укладывает свое тело «как на приготовленную постель».

7

«Болезнь моя известна всему миру, смерть моя – достояние общественности, но мне удалось вырваться. Я сел в городской автобус, и вот я здесь» (Ф. Дюрренматт. «Метеор»). С этими словами лауреат нобелевской премии Вольфганг Швиттер, человек, известный миру, возвращается в свое старое ателье, зябко кутаясь в шубу, хотя стоит убийственная жара. Поскольку умереть «смертью для других» ему не удастся, он пытается аранжировать собственную, частную смерть в привычном окружении. Но и тут ничего не выходит. Смертный приговор таков: ему нельзя умереть, нельзя покинуть это «старое, жирное, увядшее тело». В этом главный парадокс пьесы, в которой приподнимается завес над запретной темой смерти и разворачивается безостановочное говорение о желанном конце, но при этом одновременно косвенным образом дается понять, что безудержный, обращенный к зрителю, публичный разговор о смерти есть скрытый способ умолчать о ней. Слова Швиттера («я постоянно воскресаю») означают воскресение тела вопреки тексту, вопреки говорению других о его смерти, которое он вновь и вновь, будто по команде, словно бы стряхивает с себя как шелуху, создавая комический эффект. Зритель хихикает по инерции, однако смех застревает у него в горле. Энергия разрушения, высвобождающаяся вследствие нарушения запрета, заставляет задуматься. Пастору Лутцу, который все-

рьез принимает смертельно больного героя, сбежавшего из больницы, за восставшего из мертвых, Швиттер кричит: «Я хочу умереть честно, без всяких выдумок и без всякой литературщины. Я хочу только одного: еще раз почувствовать время во всей его сути, почувствовать, как оно медленно истекает. Я хочу еще раз пережить единственную минуту как настоящую реальность, пережить одну секунду во всей ее полноте». Смерть предстает противовесом «выдумке» о наполненном смысле мгновении жизни, противовесом фаустовскому «остановленному» мгновению, и одновременно она есть некая фикция наполненного чувством мгновенного бытия. Смертью здесь пытаются овладеть с помощью слов, а значит, не могут ею овладеть. Благодаря посястороннему воскрешению Швиттер больше не верит в смерть. В комнате, где ему предстоит умереть, он, словно зеркала, завешивает тканью дилетантские картины художника Ниффеншwandера, который, рисуя обнаженное тело своей жены, воспроизводит лишь неприкрытую жизнь, по его словам – «неслыханную, мощную, грандиозную жизнь». Сама жизнь, однако, не поддается подобному опошлению – «Раздевайся! Я хочу написать тебя у смертного ложа. Жизнь и смерть! Живое, дышащее тело и венки покойнику», – равно как и смерть, столь для него притягательная, поскольку ее не постичь ни в каком суждении, ни в каком образе. Она постижима лишь для других, для тех, кто ее изображает и представляет. В этом заключается проблема для Швиттера, желающего при этом присутствовать и связанного, в силу своей мнимой смерти, с ритуалом ее представления. Даже профессор Шлаттер не в состоянии помочь ему умереть правильной с медицинской точки зрения смертью. Театральная смерть –

все, что ему доступно, и в конце пьесы предстоит очистить всю сцену целиком, чтобы наконец-то положить предел этой невозможности умереть и, в смертельной усталости, сбросить с себя тяжелый, наигранный груз жизни. Зрителю представлен весь репертуар возможностей расстаться с жизнью – в постели священника, в кресле госпожи Номзен, быть убитым, убить себя. Сам Швиттер считает, что все возможности уже использованы второстепенными персонажами. Ему остается одно: представить на сцене смерть как творческий акт. Смерть – иначе, чем у Бернхарда, иначе, чем у Канетти – надо выдумать, чтобы она была. У всех, кто умирает вокруг Швиттера, вынужденное прекращение их движения к жизненной цели ставит под вопрос сам смысл их жизни. У Швиттера же речь идет о смысле смерти с точки зрения жизни, утратившей свой смысл вследствие своей бесконечности. Об этом говорится в сцене с участием госпожи Номзен – уборщицы общественного туалета, сводни и тещи одновременно. Вновь, хотя и в направлении, противоположном движению Швиттера, возникает ироническая ситуация, и тело отделяется от слов, ему адресуемых. С этой женщиной Швиттер в первый и последний раз может разговаривать без цинизма, может говорить и о себе самом, – правда, она, пока он говорит, умирает, чего он не замечает, желая ей, в противоположность себе самому, осмысленной жизни. Их объединяет деловое отношение к проституции чувств и фантазии:

О н а. Вот вы, писатель, вы можете себе позволить в своей профессии такую роскошь, как чувства? Вот видите! Чувствами не живешь, чувства изображаешь. Если клиент требует.

Он. Я просто придумывал истории, ничего больше. Я занимал фантазию тех, кто покупал мои истории и вместе с ними – право на них зарабатывать, и я зарабатывал... Я запер себя в тюрьме моих фантазий, построенных из разума и логики, спрятался в ней от чудовищного хаоса вещей. Я окружил себя придуманными мной людьми, потому что не умел обходиться с людьми настоящими, ведь реальность не постичь за письменным столом.

В конце концов, литература перестает быть для него опорой. На смену его произведениям, в которых он спасался от реальности, приходит смерть как «единственная реальность», поскольку она не поддается диктату и соблазну его слов: «И тут я позволил себе упасть. Я падал, и падал, и падал. Ничто больше не имело для меня веса, ничто не имело ценности. Смерть – единственная реальность, госпожа Номзен, единственное, что остается. Я больше не боюсь смерти». Герой в свободном падении отдается силе, тяжести своего тела, словно метеор, не будучи уверен в том, что однажды достигнет дна. Смысл жизни утрачивается не потому, что жизнь не бесконечна, нет; именно потому, что она не имеет смысла, нет у нее конца, словно Швиттер должен сначала выиграть, чтобы затем проиграть: «Жизнь – это безмерное издевательство над нами со стороны природы, это непристойное соединение атомов углерода, злокачественные образования на поверхности земли, неизлечимая гниющая рана. Рожденные из смерти, обращаемся мы в смерть». Когда в конце пьесы Швиттер в последний раз поднимается со смертного ложа, отчаянно вопрошая: «Когда же я наконец подохну?» – его тело еще раз и бук-

важно восстает против словес о воскресении в вере, распеваемых Армией Спасения. При этом, далеко не в пользу Швиттера, в трагикомическом двойном эффекте стирается линия, разделяющая воскресение посюстороннее и потустороннее. Швиттер поднимается с постели, и это событие празднуют как воскресение, и сон мнимого мертвеца до наступления смерти сливается с его сном после смерти до наступления «Страшного суда». Два зала ожидания соединяются в один. И хотя все насильственным образом прерывается, когда «падает занавес», Швиттер не нашел избавления от жизни, разве что в рамках роли, которую актер, отправляющийся домой, снимает с себя как чужое тело. Все это лишь театр. Игра без партнера, если не считать смерти. Пляска смерти с отсутствующим главным танцором.

8

Такое возможно только на сцене: мертвые и живые меняются местами, словно между ними – обычные распахнутые ворота или же, как в «Нашем городке» Торнтона Уайлдера, рампа, отделяющая сцену от зрительного зала. Могилы мертвецов на пустой сцене в третьем действии представлены двенадцатью стульями, расставленными в три ряда. Мертвецы сидят на них «неподвижно, но без напряжения, терпеливо, но не безучастно». Один стул остается пустым, он предназначен для Эмили, умирающей во время родов второго ребенка. Одета в свадебное платье, в каком мы увидели ее во втором акте, она отделяется от скорбной процессии живых и переходит к мертвым, чтобы занять свободное место. Это кладбище на холме – уютное и тихое место, где

много неба, солнца и воздуха, как поясняет публике «stage manager»*, стоящий наверху, – отсюда открывается прекрасный вид, здесь много сирени: «I often wonder why people like to be buried in Woodlawn and Brooklyn when they might pass the same time up here in New Hampshire»**. Это звучит умиротворяющее, но такое впечатление обманчиво, поскольку для участвующих зрителей и то и другое пространство с самого начала служит сценой: потустороннее сливается с посюсторонним. Поскольку зрители, в зависимости от того, идет ли речь о живых или мертвых, всегда располагаются по одну или по другую сторону границы, то постепенно расплывается точка зрения, которая предписывается им со сцены, и сама граница тоже размывается. Там, на границе, как сказано в пьесе, мертвые постепенно отвыкают от жизни:

Медленно, очень медленно расстаются они с землей... с делами, которые они намечали... с друзьями, которым они радовались... со страданиями, которые они терпели... и с людьми, которых они любили. Они отвыкают от земли... Они ждут. Они ждут того, чье приближение они ощущают. Ждут чего-то большого и важного. Не ждут ли они, чтобы то, что в них вечно, ясно проступило наружу?

В посмертном очищении сгорают все земные останки, исчезает и собственное «я». «А что остается

* «Ведущий» (англ.).

** «Я часто спрашивал себя, почему людям так хочется быть погребенными в Вудлоне или Бруклине, когда можно и здесь, в Нью-Гемпшире, провести время» (пер. с англ. Е. Апенко).

ся, когда исчезает память и ваше самосознание, миссис Смит?» – спрашивает Ведущий и «в течение минуты» смотрит в «зрительный зал». Молчаливый взор заставил бы поежиться, если бы не было «the Mind of God»* как последнего, несущего упокоение горизонта во временном далеке, в котором исчезнет все. Для Эмили невыносима предоставляемая ей возможность еще раз отпраздновать свой день рождения в двенадцать лет, – «you not only live it, but you watch yourself living it»**, – и она в ужасе прерывает эксперимент, связанный с попыткой жить жизнью из перспективы смерти:

Э м и л и. Понимают ли люди вообще, что такое жизнь, когда они живут – осознают ли каждое мгновение?

В е д у щ и й. Нет. *(Пауза.)* Возможно, в некоторой степени это способны понять святые и поэты.

Э м и л и. Я готова вернуться. *(Она медленно возвращается к своему стулу и садится рядом с миссис Гиббс.)*

Она в третий раз демонстрирует зрителям расплывчатую границу между жизнью и смертью. В этом пустом пространстве разыгрывается пьеса, заполняющая целый вечер и отпускающая зрителей по домам, пожелав им «спокойной ночи», но до этого открыв перед ними безбрежное пространство, и небольшой городок Нью-Гемпшир превращается в маленькую точку, а незатейливая повседневная жизнь

* «Божественный Разум» *(англ.)*.

** «Ты не просто проживешь этот день, ты будешь наблюдать за тем, как будешь его проживать» *(пер. с англ. Е. Апенко)*.

в нем исчезает из поля зрения. И все же Земля предстает единственным среди всех небесных тел, у которого еще есть будущее, равно как и у его обитателей, даже после того, как они его покинут: когда речь идет о смерти и растворении малого в большом и великом, ты словно бы вновь обретаешь сам себя.

Иначе дело обстоит в «Триптихе» Макса Фриша. Во второй (из трех) «сценической картине», действие которой разворачивается в царстве мертвых, на берегу Стикса, «вечность» именуют «банальной»: «здесь больше нечего ожидать», здесь нет будущего, лишь вечное коловращение одного и того же, своеобразная метафизическая морозильная камера, содержимое которой оттаяло благодаря эффектной выдумке автора пьесы. Результат ужасает. В первой картине – под вымученные разговоры тех, кто пришел проводить усопшего в последний путь – покойник сидит в «белом кресле-качалке», «это мужчина лет семидесяти, он не выглядит как мертвец, но он неподвижен, глаза открыты, его никто не замечает». Никто, кроме вдовы, которая обращается к нему с репликами, пока остальные суетятся вокруг. Когда друзья и родственники уходят, исчезает и покойник, словно этот призрак был порождением их разговоров о нем. В любом случае, покинув этот мир, он был здесь в слове. Теперь же он исчез. Еще раз умер, прибегнув к театральному эффекту, ведь уход в мир иной и так инсценируется *pars pro toto* с торжественной театральнойностью гроба, погружающегося в могилу:

Вдова возвращается, видит опустевшее кресло и замирает.

ВДОВА. Матис!

Входит дочь с пустыми бокалами в руках.

ДОЧЬ. Ты слышала, что они тут болтали? Все же у человека есть душа, а не одни калории...

Дочь уходит.

ВДОВА. Матис, ты где?

Покойник эффектно являет свое мертвое состояние как исчезнувшую возможность обратиться к нему – как бессловесную пустоту. Донести ее до зрителя так внятно способен только театр. Равно как и в конце пьесы, когда Рогер пускает себе пулю в лоб, увидев свою мертвую подругу на скамейке в городском парке, ведь все, что в жизни привело к катастрофе, снова повторяется, и заклятие это никак не снять. Не помогает и смерть, которая не способна ничего отнять у жизни и ничего к ней добавить.

«Она смотрит, как он неторопливо прикладывает к виску снятый с предохранителя револьвер, словно вокруг него никого – выстрела не слышно, вдруг наступает темнота, затем вновь дневной свет: скамейка пуста, снова слышен шум улицы, теперь еще сильнее, чем прежде, он повторяется несколько раз по пятьдесят секунд, перемежаемый короткими паузами».

Когда в зале вместо вспышки «смертельного» выстрела зажигается свет, зритель оказывается в потусторонности своего жизненного мира, который останется царством мертвых до тех пор, пока он, зритель, не окажется способным к постоянному «осмыслению» этого мира.

9

«Ты умрешь через час двадцать пять минут, – сообщают Беранже, властителю без владений и власти, главному герою пьесы Эжена Ионеско „Король умирает“».

рает“. – В конце пьесы ты умрешь»*. Он растворится в ничто. Настолько, насколько это осуществимо на сцене. Ионеско, как он сам пишет об этом в «Простых рассуждениях о театре», отталкивался от пьесы Шекспира, от образа Ричарда II, выпавшего из своей роли, потерявшего себя и жаждущего умереть:

...Когда поверженный Ричард II томится в узилище, всеми забытый, то перед моим взором предстает не Ричард II, а все поверженные власти земли, и не только самодержцы, но и наша вера, ценности, сброшенные с пьедестала, осмеянные, затертые истины, рассыпавшиеся в прах цивилизации, сама наша судьба. Смерть Ричарда II – это гибель всего самого дорогого, что у меня есть; вместе с Ричардом II умираю я сам... Ричард II заставляет меня остро прочувствовать вечную истину, неизменно ускользающую от нас в беге истории, о ней мы никогда не вспоминаем, хотя она до банальности проста: я умираю, ты умираешь, он умирает...**

Ричард, который в игре своего воображения постоянно вынужден переживать себя как «ничто», в своих мыслях, как всякий человек, который не является ничем другим, как «просто человеком», не удовлетворен ничем, «till he be eased / With being nothing»***. Беранже у Ионеско предстает как обычный человек, который так и не научился умирать за всю тысячелетнюю историю человечества. Ему было бы больше по нраву, если бы умерли все другие люди,

* Пер. О. Ильинской.

** Здесь и далее пер. А. Кабалкина.

*** «Пока не успокоится, став никем» (англ.).

чтобы он, любящий только себя самого, мог скорбеть по «всем усопшим»: «Вы же видите, я всегда думаю о других». В своем дневнике, пронизанном страхом перед смертью, Ионеско сообщает, что писал эту пьесу, чтобы «научиться умирать», но она ему не помогла:

Если бы мне удалось видеть себя уже мертвым, умер бы и мой страх. Видеть себя мертвым? Мне бы это не удалось, пока смерть на самом деле меня не спасет. И поскольку я считаю такое невозможным, нет смысла в том, чтобы об этом думать. Все это лишь литература.

И умирающий Беранже признается себе: «Я хочу сказать, что я умираю, но не могу это выразить. У меня получается все слишком литературно». Перед самым концом жизни он метафорически воссоздает в словесном описании то, что выходит за пределы всякого выразимого в языке опыта. Маргарита, старшая из двух королев, ведет его, словно ангел смерти, в последний путь, за пределы достигнутой невесомости тела, к распаду, после того как все прочее уже отпало от него, теперь же отпадает и его физическое бытие:

Король (*с закрытыми глазами, Маргарита по-прежнему ведет его за руку*). ...Видел ли кто когда такую империю... Эти владения раскинулись за пределами океанов, вне океанов, поглощающих другие океаны.

Маргарита. Пересеки их.

Король. Над 777 полюсами.

Маргарита. Дальше, дальше. Быстрее, ну, быстрее.

Король. Все голубое, голубое.

Как представленный на сцене символ разрастающейся трещины в стене, так и цветовой символ запредельной, всеобъемлющей голубизны предстают всего лишь знаками приближения к небытию, несмотря ни на что, со словесной дистанции. Неслучайно Маргарита, слова которой, возможно, предстают аллюзией на Ива Клейна, критически замечает: «Он художник... и слишком предан одноцветности». Ив Клейн на самом деле изучал бесконечные оттенки небесного цвета, лазурь у Малларме, голубой цвет у Элюара, воздух как преодоление тяжести. В своем докладе в Сорбонне (1959) он говорил: «Голубое воздушное пространство является не чем иным, как глубинным измерением. Существует чистая потусторонность без опоры на посюстороннее. Сначала перед нами Ничто, затем глубинное ничто и, наконец, голубая бездна». По сравнению с голубым туманом подобных рассуждений сцена у Ионеско окрашивается в серое на сером.

...Ты лишился речи, твоему сердцу больше нет нужды биться, не обязательно дышать. Это было только лишнее волнение, так ведь? Ты можешь занять свое место.

Королева Маргарита неожиданно исчезает. Король сидит на своем троне. В течение финальной сцены поочередно исчезают двери, окна, стены тронного зала... Теперь на сцене нет ничего, кроме Короля на троне в сероватом свете. Потом исчезают и Король, и его трон. В конце не остается ничего, кроме серого света... Король, сидящий на троне, должен быть виден некоторое время, прежде чем погрузиться в какое-то подобие тумана.

Уход, которому можно позавидовать. Смерть предстает как абсурдное видение и сценический туман. Это лучшее, что можно сделать из смерти, ведь, говорит Ионеско, «лишь невыносимое и есть подлинный театр». В сопоставлении с абсурдом смертности человека именно язык, именно слова не способны уловить последнюю истину, и все же они сделаны из более прочного – абсурдного – материала, чем все театральные чудеса. «Да здравствует король!», – восклицают все окружающие, почти магически-бессмысленно, в то время как король из последних сил пытается подняться на ноги. И его настойчиво повторяемый возглас «Я умираю!» вполне достаточен для того, чтобы довести ad absurdum все утешительные средства против смерти, которые предлагает и протягивает ему его окружение. Последним абсурдом является не смерть, а то, как мы говорим о ней, обходя ее, приближаясь к ней и стараясь ее миновать. На сцене это опять же можно показать только с помощью слова. Так обстоит дело и в «Триумфе смерти» («Jeux de massacre», 1970), где умирает не король, а гибнут простые люди, умирают от чумы, умирают сотнями и тысячами, в самых разнообразных вариантах, словно кто-то обрезал ниточки, на которых были подвешены трепыхающиеся марионетки. Таким образом, *reductio ad absurdum** в театре смерти Ионеско предстает не как сведение человеческого бытия к смерти, а как его *reductio ad hominem*** (см. ил. 48).

* Приведение к абсурду (ошибка аргументации) (*лат.*).

** Приведение к человеку (*лат.*).



48. Ж.-Ж. Манже. Анатомический театр (1717)

Главный герой повести Льва Толстого «Смерть Ивана Ильича» постигает борьбу со смертью как путь к освобождению из пут ложной жизни, он обретает это знание в самом конце пути, избавляясь от образов смерти, от представления о страшном «толчке» в конце долгого падения – смертельной болезни:

Одна точка светлая там, назади, в начале жизни, а потом все чернее и чернее и все быстрее и быстрее. «Обратно пропорционально квадратам расстояний от смерти», – подумал Иван Ильич. И этот образ камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой, запал ему в душу. Жизнь, ряд увеличивающихся страданий, летит быстрее и быстрее к концу, страшнейшему страданию. «Я лечу...» Он вздрагивал, шевелился, хотел противиться; но уже он знал, что противиться нельзя, и опять усталыми от смотрения, но не могущими не смотреть на то, что было перед ним, глазами глядел на спинку дивана и ждал, – ждал этого страшного падения, толчка и разрушения.

До тех пор, пока он противится свободному падению, он остается в ловушке double-bind – он не может уйти из жизни, в которой уже заживо умер. Он чувствует, что «мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее». И потом, сквозь страшные боли и отчаяние, подталкиваемая «какой-то силой», наступает перемена, связанная с внутренним умиранием, примиряющимся с внешней смертью, и в смерти он переживает распад своего существования,

которое, словно крепость благосостояния и общественного положения, сделало его чуждым самому себе и собственной жизни из-за готовности ко всему приспособиться ради успешной карьеры. Черная «дыра», в которую проваливается умирающий Иван Ильич, стараясь постичь свой конец, постичь, что происходит с ним вовне, раскрывается вдруг в нем самом и превращается в туннель: «...он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление.

– Да, все было не то, – сказал он себе, – но это ничего.

Можно, можно сделать „то“. Что ж „то“? – спросил он себя и вдруг затих».

«Это было в конце третьего дня», когда больной затих после непрерывного крика, «за час до его смерти». То, что по воле Толстого испытывает здесь герой его рассказа, сопоставимо с мыслью, изложенной в известном мистическом стихотворении-памятке:

Кто не умрет дотолe, как умрет,
Тот пропадет, когда умрет*.

Расставание с тем, что для Ивана Ильича составляло его жизнь, ей, этой самой жизни, препятствуя, прощание с тем, что господствовало в его жизни, потому что он, чтобы усилить свое самоощущение, отдавал жизни всю свою энергию, предстает как наличествующий знак психически принимаемой действительной смерти, которая, в процессе постижения крайней скудости своего «я», только и дела-

* Пер. В. Фадеева.

ет возможным новое рождение независимой от этого «самости», точнее – делает возможным изображение этого нового «я», того, что останется от него самого (в его собственном восприятии) после его физического исчезновения. Иными словами, смерть предстает как изображаемый символ преодоления себя, ухода из жизни как обновления. Неслучайно Толстой подчеркивает рефлексивное начало в словах героя, обращенных к самому себе:

Вместо смерти был свет...

– Кончено! – сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. «Кончена смерть, – сказал он себе. – Ее нет больше».

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер.

Все произошло так, словно это было осознанное приготовление, напряжение, освобождение – словно ребенок раскрыл ладошку. Иван Ильич знал, что он умрет, и это погружало его в непрерывное отчаяние. Подобное отчаяние определяет структуру книги Кьеркегора «Болезнь к смерти»:

...В отличие от расхожего мнения, будто от отчаяния умирают и само оно прекращается с физической смертью, главная его пытка состоит в том, что не можешь умереть, как если бы в агонии умирающий боролся со смертью и не мог умереть. Поэтому быть *больным к смерти* – значит не мочь умереть, причем жизнь здесь не оставляет никакой надежды, и эта безнадежность есть отсутствие последней надежды, то есть отсутствие смерти... Отчаиваясь в чем-то, в

глубине души отчаиваешься в *себе*, и теперь уже человек стремится избавиться от своего Я. Так, когда честолюбец говорит: «Надо быть Цезарем или никем» и ему не удастся стать Цезарем, он отчаивается в этом. Однако здесь присутствует и иной смысл – то, что, не став Цезарем, ему уже невыносимо быть самим собой. В глубине души он отчаивается не в том, что не стал Цезарем, но в этом своем Я, которое не сумело им стать... Конечно, он не стал бы собой, и, становясь Цезарем, он лишился бы своего Я; не став Цезарем, он отчаивается в том, что не может рассчитаться и примириться с этим*.

Таким образом, «отчаяние подожгло нечто крепкое, неуничтожимое в нем – его Я» как отношение к себе. Логика мысли Кьеркегора, пылающая на страницах его книги, связана с очищением нашего «я» путем превращения его – и читатель должен максимально следовать за ним – в место катастрофы, в котором конфликт между смертью и жизнью, между одним и другим, между помысленным и мыслящим, произнесенным и произносящим «я» прекращает быть таковым и где только смерть предстает спасительным выходом для полного забвения себя: верующий совершает прыжок в бездну Бога, разверзающуюся в виде умиротворенного противоречия, причем мне так и неясно, допускает она меня в себя или нет.

Отчаявшийся Иван Ильич у Толстого учится умирать в мыслях, преодолев смертельное давление силлогизма, а затем, в более глубоком слое познания, вернувшись к себе по путям самообобщения:

* Здесь и далее пер. С. Исаева.

Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветтера: Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему. То был Кай-человек, вообще человек... Но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от других существо... Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня! Разве Кай целовал так руку матери...

И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ване, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями – мне это другое дело. И не может быть, чтобы мне следовало умирать...

И он не мог понять и старался отогнать эту мысль, как ложную, неправильную, болезненную, и вытеснить ее другими, правильными, здоровыми мыслями. Но мысль эта, не только мысль, но как будто действительность, приходила опять и становилась перед ним.

Реальность мысли и опыт мышления. Предстоит не приватизация *conditio humana**, а его всеобщее вочеловечивание через смерть своей собственной смерти. Великое слово для самого незначительного опыта, опыта последнего уменьшения, образец которого задает силлогизм: пройдя сквозь монологическое одиночество сделать разделяемое всеми заявление, сохранить субъект с оглядкой на других людей, в смертельном прыжке из особенного в общее и назад, сохранить его пусть и не равным себе, но все же тем же самым (см. ил. 49).

* Закон человечности (*лат.*).



49. А. Везалиус. *De humani corporis fabrica** (1543)

* Изготовление человеческого тела (лат.).

Работа над «Волшебной горой» подходила к концу, когда Томас Манн произнес «волшебную формулу», эту «бессмертную, никогда не утрачивающую своего высокого смысла» вагнерианскую формулу «любви и смерти», словно весь роман необходимо было свести к одной формуле, чтобы удалось его завершить. В речи «О немецкой республике», произнесенной в 1922 году по поводу 60-летия Герхарта Гауптмана, Томас Манн, глядя на своих молодых слушателей, которым он хотел придать политическое мужество в восстановлении страны после военной катастрофы, говорит, опираясь на идеал гуманности, весьма причудливым образом выводимый им из смерти, точнее, из блаженства смерти, будь то идея Новалиса или Уитмена:

...Не является ли расположенность к смерти некой греховной романтикой только тогда, когда смерть как самостоятельная духовная сила противопоставлена жизни, а не тогда, когда ее принимают в жизнь как нечто освящающе-здоровое? Интерес к болезни и смерти, к патологии, к распаду есть лишь одна из форм выражения интереса к жизни, к человеку, как свидетельствует о том гуманное дело медицины; тот, кто интересуется органикой, жизнью, тот интересуется и смертью; и предметом воспитательного романа могло бы стать то, как все это приводит нас к *человеку*.

Подобное мог бы произнести в романе Сеттембрини, и тогда его мнение, наряду с аскетическим культом смерти у Нафты, было бы лишь мнением части о целом и не претендовало на роль истины в

последней инстанции. Томас Манн мог вложить эти слова в уста Ганса Касторпа, который после лихорадочно-зябкого видения, посетившего его в главе о снеге, пытался уравновесить противоположные концепции смерти. Томас Манн сам мог произнести подобное в конце произведения. Ведь смерти в книге не предоставлено последнего слова, и никакая из сформулированных в нем концепций смерти не в состоянии лишить это произведение открытой концовки или возвыситься над ней. Скорее дело обстоит иначе: концовка, в которой остается открытым вопрос, погибнет Касторп на войне или нет, и есть последнее слово о смерти. Такую ситуацию можно «показать», а уж никак не выводить гуманность, как сказано в докладе, из некоей философии смерти, да еще сделав ее «предметом» романа воспитания. Томас Манн в самом начале работы, как он рассказал студентам в Принстоне, заметил, «что в этой давосской истории что-то есть и что ее мнение о самой себе сильно отличается от моего»*. И это прекрасно. Следует опираться на обособление изображения от изображенного, не поддаваясь искушению постоянно вычислять, насколько виртуозно роман на уровне повествования согласуется с той идеей, которая сложилась у автора вначале:

«Волшебная гора» является романом о времени в двояком смысле слова: с одной стороны, потому, что в ней я пытался обрисовать внутреннюю картину определенной эпохи – довоенного периода в Европе, и это делает ее романом историческим, с другой стороны, потому, что в

* Пер. Ю. Афонькина.

ней идет речь о времени как таковом, в его чистом виде, причем эта тема подается не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа, через нее. Сама книга тождественна тому, о чем в ней рассказывается, ибо, рисуя ощущения своего юного героя, наглухо запертого в зачарованном, лишенном времени мире, она и сама стремится с помощью своих художественных средств выключить время, – она пытается достичь этого, подчеркивая на каждом шагу вездесущность того целостного мира живущих по законам музыки идей, который заключен в ней, и установить магическое *punctans*.

Однако если развернуть проблему в противоположную сторону и относиться к содержанию как к отмершим шлакам формы, которая говорит от себя, будучи высшим выражением содержания, и если размышления о жизни и смерти принять за свидетельство о повествовании, которое таким образом аллегорически свидетельствует о себе самом и о своем содержании, то в этом случае оно предстает именно таким – нарративно реализованным процессом загустения и отмирания. Чтение наперекор тексту, который претендует на то, чтобы стоять на службе гуманистического отношения к жизни. Если читать книгу *sub specie mortis** и под ватерлинией знаменитой манновской иронии, то произведение, которое автор во «Вступлении» просит прочитать дважды, получает новую возможность существования помимо добротного воспроизведения реальности и системы символических лейтмотивов, и по-

* Под знаком смерти (*лат.*).

добная возможность заключается как раз в его сделанности, связанной с тематикой смерти, сформованной ею, причем следы этой сделанности автор старательно уничтожил, пытаясь представить роман как вылившийся в некую совершенную цельность. Возникает возможность встречи читателя с почти реальным смертным живым существом. Однако у этого живого существа проблема с легкими. Длинное дыхание обманчиво. Здесь, по аналогии с восприятием болезненных и больных людей там, наверху, в санатории, обратно пропорционально к ускорению повествовательного времени относительно времени повествования, имеет место десятикратное стяжение в нерастяжимое настоящее. Кроме того, здесь имеет место образование узелков и утолщений в обособленных эссеистически-рефлексивных пассажах текста, где время полностью останавливается. А ведь это всегда было симптомом летального исхода. По ту сторону альтернативы интереса и скуки. «Отупение и вялость» того, что Касторп именует «чувством времени»:

То, что мы определяем словами «скука», «время тянется», – это скорее болезненная краткость времени в результате однообразия; большие периоды времени при непрерывном однообразии съеживаются до вызывающих смертный ужас малых размеров: если один день как все, то и все как один; а при полном однообразии самая долгая жизнь ощущалась бы как совсем короткая и пролетала бы незаметно. Привыкание есть погружение в сон или усталость нашего чувства времени* (гл. 4).

* Пер. В. Станевич.

Осененный смертью текст намерен воздействовать на читателя, пробуждая в нем желание заразиться. И одновременно – желание избавления, терапевтическую готовность реагировать на ключевое слово «жизнь». Читателю следует недоверчиво остерегаться. Рассказчик распространяется на тему удобств постельного режима: «...Кажется, будто повторяется все тот же день; но так как он один и тот же, говорить о „повторении“ не слишком уместно; речь должна бы идти о неизменном, о непреходящем „сейчас“ или о вечности» (гл. 5). Миметическое повествование совершает здесь сальто-мортале и переводит жизнь в смерть, опустошая и выхолащивая время. И снова дело обстоит так, что повествование в меньшей степени приспособляется к теме, чем тема – вплоть до неразличимости – подстраивается под способ ее изложения. Так, о «круговороте» дней и недель, ход которому дало повествование, говорится:

Достаточно было непрерывно вопрошать о ценности и значении следующей, более мелкой единицы, чтобы понять, какой ничтожный результат дает сумма этих единиц, простое сложение, ибо само это действие являлось вместе с тем и очень сильным сокращением, сжатием, сведением на нет складываемых величин. Чем были сутки, считая хотя бы с минуты, когда садишься обедать, и до нового наступления той же минуты спустя двадцать четыре часа? Ничем, хотя это были все же двадцать четыре часа. Чем был один час, проведенный, скажем, в шезлонге, на прогулке или за столом, – занятия, которыми исчерпывались возможности провести эту еди-

ницу времени? Опять-таки ничем. Но о сумме слагаемых, где каждое – ничто, едва ли можно говорить всерьез. Вопрос еще осложнялся, если дело доходило до крайне малых величин: ведь те шестьдесят секунд, помноженные на семь, которые проходили, когда человек держал во рту градусник, чтобы продолжить кривую своей температуры, были, напротив, весьма живучи и весомы, они расширялись прямо-таки до маленькой вечности, образовывали в высшей степени прочные пласты в призрачных порханиях большого времени... (гл. 5).

И все же последовательное перечисление опустошенных отрезков времени направлено на великое опустошение и одновременно на застывание подобных «живучих» вечностей. Наиболее известным и бросающимся в глаза примером предстает то самое видение в снегу, во время которого часы, не останавливаясь, не идут вперед. Это связано с точно рассчитанным снятием однородных единиц, с помощью которых можно измерять внутреннее переживание времени извне, с их гомогенизацией, снятием измеримости времени вообще. Рассказчик, сидящий у Касторпа в голове, размышляет:

Но если движение, которым измеряется время, совершается по кругу и замкнуто в себе, то и движение, изменения, все равно что покой и неподвижность... Но не будет ли такое допущение вечного и бесконечного логически-математическим отрицанием всего ограниченного и конечного и по сути сведением их к нулю? Может ли в вечности одно явление следовать за

другим, а в бесконечности одно тело находиться
ся подле другого?* (гл. 6).

Отсюда, одна за другой, возникают проблемы для традиционного повествования. Настоящие проблемы: проблема исчезновения, проблема смерти. Угрожающее отграничение есть тот предел, который Томас Манн в состоянии отвоевать у своего классически ограничивающего формотворчества. То есть скругление – феномен остановки, застывания. Текст до самого конца помнит об этом и в своем окончании вновь к этому обращается. Снова звучат начальные аккорды повествования из «Вступления», словно не произошло ровным счетом ничего. В неразберихе войны, как говорит рассказчик, подключая сюда и читателя, «мы теряем его (Ганса Касторпа. – *К. Х. Н.*) из виду»:

Прощай, Ганс Касторп, простодушное, но трудное дитя нашей жизни! Повесть о тебе окончена. Мы досказали ее; время в ней и не летело и не тянулось, ибо это была повесть герметическая. Мы рассказали ее ради нее самой, не ради тебя, ибо ты был простецом. Но в конце концов это все же повесть о тебе**.

Свою роль играл, стало быть, педагогический интерес. Интерес к «возвышению» героя в плавильном тигле его «герметической» истории. Это напрямую адресует нас к известному долгому разговору Касторпа с Нафтой, и читатель вынужден мысленно соединить оба отрывка:

* Пер. В. Курелла.

** Пер. В. Станевич.

...Принципом повышения, насильственного выраживания посредством внешних воздействий, магической педагогией, если хотите.

Ганс Касторп молчал, щурясь и как-то искоса смотря вверх.

– Символом алхимической трансмутации, – продолжал Нафта, – прежде всего была гробница.

– Могила?

– Да, место тления. Оно – воплощение всей герметики, сосуд, заботливо сохраненная кристаллическая реторта, в которой материю вынуждают претерпевать свое последнее превращение и очищение*.

Текст предстает не чем иным, как «кристаллической ретортой» и двухтомной «гробницей». У Касторпа «волшебное» слово «герметика» вызывает далеко идущие ассоциации. Он вспоминает о банках для консервирования в кладовке у «гамбургской экономки»:

Они стоят годами, а когда откроешь какую-нибудь одну, ее содержимое оказывается свежим и нетронутым, можно сразу употреблять в пищу, потому что годы на нем нисколько не отразились. Это, конечно, не алхимия и не очищение, просто сохранность, консервация, – отсюда и название «консервы». Волшебство здесь заключалось в том, что продукты в банках изъяты из времени, герметически от него отделены, время шло мимо, их не затрагивая, для них его не существовало. Вне времени стояли они на своей полке.

* Пер. В. Курелла.

Такие вне времени располагаются в тексте отрывки с законсервированным в повествовании временем персонажей. Подобной герметике соответствует оптика «просвечивания» как в туберкулезно-санаторном смысле, так и в плане нарративной практики, с введением «просвечивающего насквозь, предугадывающего взора», касающегося структурного костяка повествования и всеобщей смертности. Касторп «заглянул в собственную могилу», когда ему позволили увидеть рентгеновское изображение собственной руки (гл. 5). В ту памятную лунную зимнюю ночь он, укутанный в одеяла, выскользывает из плена естественно-научных фолиантов, чтению которых в Давосе себя посвятил, – тома тяжело давят ему на грудь и на желудок, – вернее, он проскальзывает сквозь эти тома, погружаясь в полувидения-полуразмышления о том, «что же такое жизнь». Пытаясь представить себе ее целиком, он соскальзывает в «пропасть между материей и нематерией». Воображаемое путешествие, словно продолжающее чтение героем книг, в которых речь идет о медицинском просвечивании человеческого тела, рассказчик представляет как ситуацию, в которой в рентгеновских лучах предстает читатель. И при этом он предлагает осмыслить ситуацию чтения как ситуацию просвечивания. Правда, предмет ускользает из рентгеновского поля непрекращающейся детализации от самого мелкого до мельчайшего, из чего может состоять жизнь: «...когда приходишь до определения „даже не мал“, масштабы теряются; „даже не мал“ – это все равно что „чудовищно велик“, а приближение к атому оказывалось, без преувеличения, действительно роковым... ибо масштабы „большого“ и „малого“ оказались непри-

годными с той минуты, когда открылся космический характер мельчайших частиц вещества, исчезла и устойчивость понятий внешнего и внутреннего». Попытка представить себе ситуацию зарождения жизни, соединяя в себе «сладострастие» и «отвращение», приводит к предположению, что жизнь – «не материя» и «не дух», а «лихорадка материи», оргиастическое проявление «пробудившейся для вожделения субстанции, из самой органической материи, растленно-страстной и властной, из пахучей плоти» (гл. 5).

Томас Манн записывает в дневнике во вторник, 24 мая 1921 года: «Вчера встал в девять часов и в первую половину дня работал над названиями глав до конца гл<авы> V. В середине дня в парке читал: „Нойер Меркур“, любопытные вещи, особенно статья о новой книге Фрейда, которому я очень многим обязан, в судьбоносном смысле». Речь идет о работе «Экономическая проблема мазохизма», в которой Фрейд разрабатывает спорное понятие «влечения к смерти»:

Либи́до встречает в (многоклеточном) живом организме господствующее там влечение смерти или разрушения, которое хотело бы разложить это клеточное существо в состояние неорганической стабильности*.

При просвечивании, осуществляемом автором, очевидным становится то, что явится на свет позднее, и настоящее всегда отделено от него как от своего будущего прошлого. Твердая сердцевина,

* Здесь и далее пер. А. Гараджи.

выступающая на свет и недоступно улетающая в его лучах – это всегда только смерть. Ведомый «рассказчиком, который бормочет свои заклинания над прошедшими временами», читатель сходит в «царство теней» (гл. 3) истории, которая «тем лучше», чем «дальше она отнесена в прошлое». И в конце книги, когда неподалеку от Касторпа разрывается снаряд «и выбрасывает высокий, как дом, фонтан земли, огня, железа, свинца и растерзанных на куски людей... там лежали двое – они были друзьями и легли рядом в минуту опасности; теперь их останки смешались и исчезли»; так сказать, последняя проба, взятая у Нафты из его сладострастной алхимии смерти – здесь, в самом конце, автор ощущает неловкость за свою соглядатайскую «безопасность теней» и прибегает к соответствующему механизму вытеснения: «Прочь! Этого мы рассказывать не будем!» С самого начала книги повествование отгородило себя от того, о чем повествует, войной как «глубоко разрушающим жизнь и разум поворотом событий и границей». В конце граница снова возникает, не будучи видимой, как условие возможности самого повествования. Надежда, всей силой сконцентрированной духовной энергии устремленная за пределы книги, может реализоваться лишь в царстве теней *futurum exatum*, и заключительный вопрос о том, возродится ли из этого «всемирного пира смерти» любовь, остается в рамках имманентной тексту риторики и возвращает к тому, чему научился герой «воспитательного романа». И научился прежде всего – у Сеттембрини: тому, что смерть, «рассмотренная отдельно от жизни», оборачивается «призраком, искаженной физиономией» и что ее постижение в конце концов должно быть

«постижением жизни». «Le corps, l'amour, la mort, – говорит Касторп Клавдии Шоша, – ces trois ne font qu'un»*. За пределы этого представления он выходит в своем «сне о человеке», когда едва не замерзает в снегу:

...Жизнь или смерть, болезнь или здоровье, дух или природа? Да разве это противоречия? Помилуйте: разве это вопросы?.. Человек – хозяин противоречий, через него они существуют, а значит, он благороднее их. Благороднее смерти, ибо где ей тягаться со свободой его разума? Благороднее жизни, ибо где ей тягаться с чистотой его сердца?.. Любовь противостоит смерти, только она, а не разум, сильнее ее. Только она, а не разум, внушает нам хорошие мысли. И форма состоит единственно из любви и доброты: форма и обычай разумно-дружеского общения, прекрасное человеческое царство – с молчаливой оглядкой на кровавое пиршество... В сердце своем я сохраню верность смерти, но в памяти буду хранить убеждение, что верность смерти, верность прошлому – злоба, темное сладострастие и человеконенавистничество, коль скоро она определяет наши мысли и чаяния. *Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями.* И на этом я просыпаюсь...

Текст соответственным образом перекрывает открытую концовку романа, закрывая ее, и любовь предстает лишь как звук, как слово. И не как после-

* «Тело, любовь, смерть – они одно» (фр.).

днее слово, поскольку оно должно быть больше, чем слово, оно же неспособно к «форме», разве что в виде могилы жизни, осознающей себя внутри формы как последней инстанции. Вместо этого возникает «FINIS OPERIS»*. Стоит вспомнить о том, что латинский язык для Касторпа является «официальным языком» смерти и «вступает в силу» тогда, когда «речь идет о смерти и когда обращаются к мертвецам или говорят о них» (гл. 5). Пафос человеколюбия, в конце концов, как всякий пафос, пахнет бумагой, но пахнет он и разложением сложившегося, сущего.

При всем этом примечателен и последний реализуемый в книге художественный прием, в соответствии с которым рассказчик под давлением выступающего на первый план автора вынужден демонстративно отказаться от своего «господства над противоречиями» между жизнью и смертью, чтобы окончательно утвердить промежуточное пространство неразрешимости, в которое, словно вбиваемый клин, вдвигается роман, заполняя и раздвигая данное пространство. Вопрос о том, что произойдет с Гансом Касторпом дальше: «Счастливого пути – останешься ли ты жив или нет!» – «с некоторой беззаботностью» остается «открытым»; и все же его история «окончена»; «мы досказали ее». Его историю разъяли и выпотрошили в повествовании. Словно внутри не осталось ничего, кроме того, что выплыло наружу. Но то, что выходит наружу, не есть, как и при просвечивании рентгеном, ни живое, ни мертвое, а есть то, что в живом причащается смерти: крайний вариант внешнего мира внут-

* «Конец произведения» (лат.).

ренного мира внешнего мира. Поскольку форма и содержание также сливаются друг с другом, то слова доктора Беренса, который, как всегда грубовато и с большим наслаждением, описывает процесс распада человеческого тела, можно подвергнуть поэтологическому рентгену и воспринять их одновременно как внутреннее освещение способа изображения:

Прежде всего у вас лопается живот!.. Вы походите себе на своих опилках и стружках, а газы, понимаете ли, вас пучат, раздувают, как лягушку, когда шалуны мальчишки надувают ее воздухом, – под конец вы превращаетесь в настоящий воздушный шар, и тогда кожный покров у вас на животе не выдерживает давления и лопается <...> вы все из себя вытряхиваете. Н-да, а засим вы снова можете показаться в обществе... Вы, что называется, высмердились.

Здесь повествование, желает оно того или нет, рассказывает и о самом себе (впрочем, хотя и иным образом, оно делает это и в других местах романа). Вместо того чтобы совместить конец истории со смертью героя и засвидетельствовать ею эту концовку, повествование, обрываясь, разрушает претензию смерти на подведение итогов. Роман в своей концовке исчезает на ничейной земле между жизнью и смертью, где разыгрывается его действие.

На волнах романа Германа Броха «Смерть Вергилия» с самого начала в такт словесному ритму раскачивается челн смерти. Автор писал Олдосу Хаксли, публично критиковавшему книгу за плещущий через край иррационализм: «Мне важно было донести до читателя свой материал, связанный с этим опытом. Я должен был дать ему возможность ощутить, как мой герой приближается к постижению смерти путем разрушения себя и самоуничтожения (пусть это и всегда недостижимо при жизни)». В этом же ряду находится решение, на которое умирающему Вергилию еще достаёт времени: в горячей оргии третьей главы он отказывается от уничтожения своего главного поэтического труда. Тем самым тематическое противоречие между Красотой и Пользой, искусством и жизнью снимается в некоем единстве противоположностей, которое, как постулирует Брех в своих «заметках» к роману, находит разрешение в «выражении промежуточного пространства». Так создается пространство для красивого умирания героя в последней главе. Создается за пределами этики развенчания красоты, перед лицом смерти и при созерцании уродливой жизни. «Лик смерти, – говорится в статье «Зло в системе ценностей искусства», – способен оказывать великое пробуждающее воздействие... Всё, что именуется ценностями и заслуживает такого наименования, нацелено на снятие и преодоление смерти. Смерть есть та самая антиценность, которая должна быть противопоставлена ценности жизни». Из этого Брех выводит «акт гуманизма как таковой» – «определение ценностей и создание ценно-

стей». Все это имеет своим истоком стремление к абсолютной значимости наперекор абсолютности смерти, «даже и тогда, когда ее в большей степени возможно преодолеть только через нее саму, когда сама смерть осуществляет свое снятие, когда она сама оборачивается жизненной ценностью, замыкая круг обоих бесконечных начал в последней истине избавления через смерть». Здесь одновременно обозначается программа последней главы «Эфир – возвращение домой», в которой абсолютное начало смерти несмотря ни на что все же сохраняет относительность в приложении к языку и стилю, реализуемому в судорожном лирическом устремлении. Речь здесь идет не о достижении определенной границы, не о конце, а о движении к концу, не о переходе в вечность, а о растворении в вечности. И этот процесс фиксируется в слове, насколько это вообще возможно. Фиксируется как космическое путешествие в головокружительные регионы фантазии, увиденное глазами, которые, вопреки описанному растворению героя во все-едином, до последнего мгновения сохраняют «способность различения», когда «он», умирающий Вергилий, полностью сливается с открывшимся ему миром. Бормотание сливается «в поток», «само став потоком». Пребывание в пути к бесконечно далекой цели есть уже прибытие «туда», а нахождение «там» всегда есть бытие здесь. То, что это осуществляется не без подтасовки, может быть опровергнуто лишь языком произведения, внешним двигателем этого космического корабля, путешествующего в пространстве и времени, языком, постоянно переключающимся в сферу трансцендентного и перемещающимся в ней на протяжении всей главы, не делая остановки перед

символами границы и конца, вспыхивающими у него на пути. И описанные состояния перехода, и само повествование, представляющее как перманентное пересечение границ, связаны с границами, которые предполагается отменить: с границами, отделяющими «здесь» от «там», «еще» от «уже». Именно разделяющее начало, постоянно возникающее в ходе придания повествованию формы, в процессе осуществляемого переноса пространственного движения во временные координаты и, наоборот, перевода времени в пространство, становится необходимой опорной средой для нарративного запуска и осуществления неудержимого авторского полета поверх всех мыслимых преград. Там, где эти преграды возникают и тормозят путешествие в «противоположном направлении», в «гавань, из коей они отчалили», они приобретают абрис искривленной линии горизонта, концы которой концентрически смыкаются: «...во все стороны открыта граница». Возрастающее опустошение – в этом заключается принцип прогрессирующего повествования – наполняет натянутую, как парус, Вселенную. Сюда же относится известный в мистической риторике прием нагромождения отрицательных поименований, лишенных содержания. Намеренная неопределенность всего отдельного постоянно подчеркивается с помощью метафор удвоения, систолы и диастолы, отражения, словно такое наглядное представление и есть само по себе то движение, которое оно подразумевает и которое все же при этом пытается остановить: «...О, удвоение внутри удвоения, о, отражение в отражении, о, незримость в незримости, – и уже не было надобности ни в посреднике, ни в сосуде». При этом речь идет и об уничтожении всех

противосвязей: ждущий сливается с ожидаемым, «отдельное» движется навстречу себе и входит в «иное» самого себя. Последнее слияние описывается, однако, лишь извне. Это огромное, непрекращающееся путешествие домой, «возвращение», соответствует обратному сотворению мира, движению в обратном направлении, по иерархическим уровням бытия умирающего Вергилия, к которым он причастен и которые отпадают от него по мере того, как он соединяется с ними и входит в них, не утрачивая при этом самого себя – сотворению животного, растительного мира и мира камней. Повествовательные средства направлены на изображение растворения в масштабах космоса. Возникает мимесис умирания, в том числе и в самом повествовании. Так далеко до сих пор никто не заходил. Перешагивающий через самое себя бурный рост постоянно обращается в состояние увядающего умирания, а переполнение пространства одновременно приводит к его опустошению и к застыванию до той точки перехода, в которой пространство порождает из себя новую сферу бытия: «Был достигнут предел растительной силы, необъятность роста поглотила все сферы, затмила все небеса и все россыпи звезд, и иссяк полноводный жизнетворный колодец мира, превратившись лишь в прохладное влажное свеченье, – был перейден предел». Нить грозит оборваться, и повествование вновь гонит себя к очередному рубежу, к изображению того, чего по-прежнему недостает для бесконечного целого и всегда будет недоставать. И чем больше добавляется, тем больше недостает. Брех писал, что сам точно знает, «где прекратилась гипнотическая концентрация, уступив место литературной патетике»: «Если бы она не

прекратилась, я бы, возможно, умер на самом деле». Когда бесконечное умирание грозит замереть, переходы предстают узловыми точками. Не утрачивая ничего. Необходимо отпускать и забывать то, что нагромоздилось в воображении: «Ничто из оставленного позади, из навсегда и безнадежно затерявшегося не исчезало навсегда, оставаясь в равновесности всеохватного круга; воистину, сколько бы ни оставил ты позади, ты не становился беден и одинок, ты был еще богаче, ибо всё, поглощенное забвением, оставалось сохраненным навсегда».

Вследствие систематического исключения всех и всяческих точек соотнесения и опоры, отказа от *tertium comparationis** при увеличивающемся количестве сравнений, абсолютизирующих состояние транс как таковое, возникает «промежуточное состояние», в котором невозможно уже различить, «именуется ли оно еще плаванием», состояние «скольжения», или «состояние неподвижности». Это и есть та самая «текучая одновременность», которую Брех, не без гордости за свое новаторство, считает основой музыкальности своего текста:

Водная гладь позади, земная твердь впереди, беспредельны обе стихии, но и беспредельно проникнуты друг другом, прибытие и все еще плаванье – ибо уже не оставалось былого, едва ли оставалось грядущее, и, хоть ощущал он твердую почву под ногами, все равно он не стоял и не ступал, то была грань движения и покоя, застывшее реянье, плен у предела беспредельности, плен в беспредельном средоточии бы-

* Критерий для сравнения (*лат.*).

тия, все в себя вовлекающем и все навек по-
лоняющем ради слиянного единства души и
мира*.

В концовке книги *crescendo*** и *accelerando**** осуществляется трансцендирование визуальности «телесного созерцания», занимающего все пространство, и текст обращается к слуху читателя, не способному на отстраненное восприятие. В «бурлении» духовности умирающий Вергилий различает божественный Логос, и рассказчик в надлежащий момент, в последнем придаточном предложении, перестает говорить от имени героя, покидая пределы его мира. Чтобы не наступил конец, движение когда-нибудь и где-нибудь должно возобновиться, возобновиться «по ту сторону языка», иначе этой волынке не будет конца:

...И носилось слово над миром, реяло над пусто-
той, реяло за пределами выразимого и невыра-
зимого, и он, заглушенный, затопленный сло-
вом, уносимый его прибоем, реял вместе со
словом, – но чем плотнее оно его облекало, чем
глубже он проникал в поток звучанья и им про-
никался, тем недостижимей и огромней, тем
тяжелее и невесомей становилось слово, – па-
рящее море, парящее пламя, тяжкое как море и
легкое как море, и все же еще слово; удержать
его он уже не мог; непостижно и неизреченно
было оно для него, ибо речи здесь был предел.

* Пер. А. Карельского.

** Крещендо (*итал.*).

*** Нарастание (*итал.*).

Последнее слово оказывается за художественным языком. Однако средство передвижения по пути к последней цели отделилось от рассказанного умирания, выпало из его непрекращаемости как эффекта изображения. Челн языка опустел. Его прибило к поюстороннему берегу. Так язык в конце концов отключает аппарат искусственного дыхания и навсегда отправляет умирающего Вергилия в бесконечное плавание, в котором свершается переход границ вне времени и без конца.





узыке как искусству, протяженному во времени, искусству придания времени формы, искусству бессодержательному и лишённому образов, во всей своей утонченно-прозрачной телесности, вероятно, намного легче представить так называемый последний миг

жизни, который, будучи определенным коридором во времени, не является осязаемым содержанием, заполняемым образами или словами. Об этом мы говорили в самом начале. Однако здесь с началом ничего не смыкается, пусть мы и вновь связываем с этим окончание, конец жизни. Напротив, если звук, который создает музыка, располагается как раз между звуками, в напряженном отношении между точками движущегося скрещения, гармонически-пространственно-вертикального, мелодически-временного-горизонтального, то музыка звучит, помещаясь между «тик» и «так» метронома, в конце концов как раз там, где она не звучит. *Media musica in morte sumus**.

* Посреди музыки мы пребываем в смерти (*лат.*).

41

no - bis sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

fi - li - us e - ti - am pro no - bis, pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

ci - fi - li - us e - ti - am pro no - bis,

47

- sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, se - pul - tus est.

pul - tus, se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

1. И. С. Бах. Месса си минор

6.

Tromba I

Tromba II

Tromba III

Timpani

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Et re-sur-re - xit, re-sur-re - xit,

В своей Мессе си минор Бах поместил неозвученную смерть в промежуток между фразами. На piano звучит, замирая, «sepultus est»*, после того как верхние сопровождающие голоса умолкли, прежде чем в сияющем восхождении ре-мажорного forte полнозвучным оркестром вступает «resurrexit»**. Сквозной ground-bass*** вызывает диссонансирующее разрушение гармонических созвучий, разлагая их снизу. Октавы под силой тяжести устремляются вниз с железной необходимостью. В обрамлении октавы соответствующим образом запечатлено хроматическое нисхождение кварты: двенадцатикратное «остинато», в тринадцатый же раз – спасительный сдвиг из ми минор в параллельную тональность соль мажор. В нисхождении кварты от тоники до доминанты используется традиционный музыкальный прием для обозначения смерти: еще в мадригалах шестнадцатого столетия итальянцы передавали этой ламентозной фигурой боль расставания. Традиционная фигура здесь, как и позднее, в увертюре к «Дон Жуану», в сцене с Командором представляет замедленное падение средствами энгармонической дестабилизации, разрушительное воспрепятствование ожиданию целенаправленных полных звуков, контролируемое скольжение в пустоту, распадение тональной структуры внутри ее еще не затронутого распадом функционирования (см. пример 1).

Трансцендирующая музыку смерть выпадает из регулярного метра. Тем в большей степени завершение предстает как коридор, с которым музыка,

* «Погребение» (лат.).

** «Воскресение» (лат.).

*** Остинатный бас (англ.).

прерываясь, из робости соотносится лишь в виде своего отсутствия.

2

Генрих Шютц в своем произведении «Семь слов Христа распятого» осмелился вывести звук из паузы. После массивного восходящего движения всех голосов («и расстался с духом своим») – на протяжении двух полных тактов не опускается ни один смычок, не отрывается от губ ни один духовой инструмент. Инструментально просветляющая аура музыки, сопровождающей процесс умирания до последней секунды и пытающейся представить его всеми возможными собственными средствами, встречается еще у Монтеверди в «Поединке Танкреда и Клоринды». Слова, взятые из «Освобожденного Иерусалима» Тассо, повествуют о смертельном единоборстве двух влюбленных, под покровом ночи принявших друг друга за врагов. Голос умирающей героини в хроматическом нисхождении скользит вниз. Ее партия распадается на короткие, оборванные фразы. Ее силы на исходе, и последнее напряжение голоса подчеркивается аккордами скрипки, которые такт за тактом переходят от *forte* к *piano*. В заключительных тактах Клоринда видит раскрывшиеся ей навстречу небеса. При этом происходит гармоническое распадение тональной взаимосвязи. Умирающая героиня начинает с трезвучия ми мажор, чтобы на словах «*io vado*»* перейти в си-бемоль мажор. Заключительный аккорд – в полный голос, словно она уже достигла цели, на инструмен-

* «Я иду» (*итал.*).

тальном доминантовом аккорде уже взят ре мажор, – озвучивает ее прибытие на небо. Монтеверди рекомендует для этого тихое, медленное затухание звука.

В «Дидоне и Энее» Перселла положенное на музыку умирание также связывается с изменением тональности и настроения, переносящим событие в некую отчужденность, лишенную пространства:

Белинда, руку; тьма накрыла твердь,
В объятиях укрой,
Я много чаял, но сильнее Смерть,
Смерть – гость желанный мой.
Моих несчастий сонм
Твою волнует грудь,
Но Смерть нам даст покой;
О, помни обо мне!.. Мой рок забудь.
*(В облаках над ее могилой появляются купидоны.)**

У Глюка в самом начале «Орфея» четырехголосное ламенто оплакивания мертвых характеризуется как слышимое, прерываемое октавным возгласом тоскующего по Эвридике Орфея: «О, Эвридика, в темных рощах тень твоя словно парит еще над печальным надгробьем могилы, ах, как явственно слышу я эти стоны». Воспринимаемое таким образом пение обязано своей силой, позволяющей герою перешагнуть через порог царства мертвых, самой смерти, а вовсе не расчувствовавшимся из-за нее богам, которые для просветителя Глюка остаются всего лишь мифологическим украшением: насколько мертвая Эвридика должна услышать то, что следует услышать, настолько слушающий зритель уже

* Пер. А. Глебовской.

оказывается там – своим слухом и своим зрением: «Здесь твой супруг покинутый льет слезы». Гобой как эхо отвечает на вопрос «где ты?» и вместе со скрипкой воспроизводит шум ветра, которому Орфей доверяет свое «ах!», длящееся целый такт, чтобы ветер «унес с собой» его стенания. Музыкальное средство коммуникации снова в усиленной степени осмысляется как механизм перехода в иной мир. Оснащенный этим волшебным средством Орфей сходит в ад. Большие хоры фурий царства мертвых в мрачной тональности до минор открывают пространство чужести, мрачная гармония которого и жесткие ритмические законы с их надсубъективным пафосом вынуждены смягчиться только под воздействием возносящего мольбы течения песни – повторяющихся двухтактных групп, намеченных по образцу ритмической фразы – «Кто здесь тот смертный муж?» Происходит драматичное изменение структуры, в рамках которой герой и героиня разделены смертью и все же находятся внутри общего звукового пространства вместе с певцами, поскольку Орфей по решению богов не имеет права оглянуться на Эвридику: «Какая страшная перемена – идти от умиротворения смерти в жизнь, полную страданий... Орфей, любимый мой, где ты?» Редукция условного единения в музыке до видимой близости к жизни становится по-настоящему смертельной в процессе обратного умирания. Сферы, соединенные лишь в звучании. Голоса на протяжении трех восьмых сливаются в назывании имени друг друга: происходит смертельное расставание. И одновременно – расставание слуха и зрения. Рождение оперы из синэстетической машины иллюзий (см. пример 2).

В противоположность всему упомянутому Бетховен в «Торжественной мессе» придал смерти есте-

332
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
Bass
Eurydice

Orphée
grand se - cret - fs - se, O ma chère re - su - ri - di - ct...
grü - ße - its Cy - fel! An mein Herz. Eu - ry - di - ct -

(Il se retourne avec impétuosité.)
(Er wendet sich schnell um.)
Or - phé - e...
Mein Or - phéus!

334
Lento

(Elle fait un effort pour se lever, et meurt.)
(Sie versucht gewaltsam, sich zu erheben, und stirbt.)
crist! Je meurs...
Gott! ich ster - be...

Mai-heu-reux, guéris, je suis! et dans quel pré-ci-pi-cc ma plan-
Ach, was hat' ich ge-lant! In wech schau - st - gen Ab-grund stürz-te

2. К. В. Глюк. Орфей и Эвридика

ственные человеческие черты, после sforцато (прибивание к кресту) «*crucifixus est*»* открыв ей возможность в «*sepultus est*»** пульсировать, незаметно исчезая в хрупком условном завершении, и затем через три дня в «*resurrexit*», перекрываемом монотонным речитативом, покинуть мир в той же тональности, в духе вполне земного праздника воскресения.

* «Распятие» (лат.).

** «Погребение» (лат.).

Дон Жуан живет так, словно смерти нет, поэтому она – часть его существа, и он должен искать смерть как контрапункт своей одержимости жизнью. «Он несется мимо себя самого, – пишет Кьеркегор, – несется все быстрее, все неуправляемее». Он не знает страха, связанного с определенным предметом. Тем сильнее страх предстает для него как «субстанциальный», «нерефлективный», идентичный его «демонической жажде жизни». Его неугасимое желание быть предметом вождения для других, которое сдает его, свободного от постоянных связей, в конечном счете умерщвляет его возлюбленных, обращая их в каменные изваяния. «Каменный гость» есть персонифицированный знак таких отношений, и гибель Дон Жуана предстает как сцена обручения со Смертью. «Dammi la mano in regno»* – в залог, как соединение с нею. Против «Si! Si!»** он обороняется своим особенным «Да!», адресованным жизни, его жизни: «No! – No!»*** Следующая за этим генеральная пауза позволяет услышать, как напряжение жизненных сил сводит героя с ума и обрушивает в бездну, словно смертельная борьба человека, который не хочет умереть и одновременно утверждает смерть, смерть – Иное и вытесненное основание любви, закрытой для последнего откровения. Здесь, как нигде больше, древние слова «Да!» и «Нет!» стремятся войти друг в друга, словно два конусообразных тела, чтобы затем в делящейся две четверти такта тишине прочертить динамич-

* «Руку в залог дай мне» (итал.).

** «Да! Да!» (итал.)

*** «Нет! – Нет!» (итал.)

ную седловую линию во внутреннем пространстве слуха. Сопротивление и готовность следовать за смертью смешиваются друг с другом и потому, что Дон Жуан перенимает тон своего противника, то есть в конце концов перенимает и язык смерти – силлабически подкрепленное образование мелодии, равно как и ритмическую символику неумолимо приближающегося смертельного вестника. Лепорелло, напротив, выражает свой страх в дрожащих триолях. Прерывистый ритм поющего голоса, на фоне синкоп смычковых инструментов, воспринимается как последнее сопротивление героя усиливающемуся тревожному безрассудству, как неуверенность и одновременно понимание необходимости – переведенный в ритм, объективированный страх смерти перед собственным вытесненным желанием умереть. Падение теперь безудержно, а то, что еще несколько тормозит движение, есть лишь свидетельство этого перепада высот. Возгласы Дон Жуана, достигающие апогея в двойном «Ах!» его отчаянного крика страсти, перекрываются общим всплеском оркестра. Хор вступает с акцентированной доминанты «ля», чтобы в троекратном «Vieni»* охватить всю тональность, а затем кадансирует в унисон с деревянно-духовыми инструментами, с басовым тромбоном и смычковыми в тональности ре минор. Вместе с достигнутой тоникой Дон Жуан издает свой последний крик и исчезает в охватившем его пламени, сопровождаемый барочной фигурой нисхождения, исполняемой скрипками, словно жизнь, движущаяся вниз по нотной лестнице, опустошается в последней манифестации своей полноты. Однако Моцарт отказывается от ожидаемого ре-ми-

* «Иди!» (итал.)

норного аккорда и использует модуляцию в ре мажор, создавая тональность и интонацию эротических связей Дон Жуана. Так закрывается жерло ада, сакрально-плагально и по-земному успокаивается буря (см. пример 3).

В «Реквиеме» – после того как в «Дне гнева» более чем земная ветровая установка создает иллюзию врывающегося на сцену снаружи ледяного воздуха и опустошенные октавы срезаются, словно снопы, – следует тот самый прекраснейший и одновременно ужаснейший пассаж: «*gehe suram mei finis*» – «прими мою смерть». Тут не смерть в ее теологически обобщенном обличье и отдаленности, это – *моя* смерть, что на музыкальном уровне соответствует хроматическому разложению строгой тональной структуры, которая в ином случае господствует над всеми внутренними связывающими силами. Многозначный уменьшенный септаккорд концовки в ля миноре после четвертной паузы – недоступной подсчету из-за ферматы – соскальзывает в «фа» (см. пример 4).

Затем, после следующей свободно протяженной паузы, «непосредственно примыкая» к ней, как записывает Моцарт, звучат очищенные, сладостные, демонстрирующие готовность к смерти звуки «*Lacrimosa*» вплоть до «Дай усопшим вечный покой. Аминь!» Это «аминь» вызывает мягкое потрясение, снимает судороги как ничто другое, предстает как призыв к нам, пусть и негромкий, отпустить наконец того, кто ушел от нас (см. пример 5).

Fl.

Ob.

Clar.
in B \flat

Fag.

Cor.
in F \sharp

Cl.
in B \flat

Träss.
alto

Träss.
ten.

Träss.
basso

Tramp.
in B \flat

v. I

v. II

Vi.

Cel.

Coro.

D. J.

Z.

Coro.

vis - si! Ah! Che in - fer - no! Che ter -

gri - di, che la - men-ti! Che gri - di, che la - men-ti! Co - mo mi fa -

vis - si! vis - si!

3. В. А. Моцарт. Дон Жуан

Fl. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Ob. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Clar. (in Bb) *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Fag. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cor. (in Fa) *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cl. (in Re) *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tromba alto *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tromba ten. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tromba basso *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Timp. (in Re La) *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 V. I. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*
 V. II. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*
 Va. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 D.C. *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*
 L. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Conv. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Vi. e B. *sf* *p* *sf* *p*

meno in Sol/G
Di fuoco crasse, si sprofonda
(Resta inghiottito dalle terre)
 cor! Ah! -
 cor! Ah! -
 vie - ni: c'è un mal peg - gior!

37

cu - ram me - i fi - nis.

cu - ram me - i fi - nis.

cu - ram me - i fi - nis.

me - i fi - nis.

allacca

4. В. А. Моцарт. Реквием

26

e - is re - qui - em, A - - - - - men.
 do - mi - e - is re - qui - em, A - - - - - men.
 e - is re - qui - em, A - - - - - men.
 re - qui - em, A - - - - - men.

(5)

5. В. А. Моцарт. Реквием

Бешено популярную песенку о смерти под названием «Лесной царь» написал Шуберт, написал в свои 18 лет. «Родимый, лесной царь нас хочет догнать; / Уж вот он, – поет дитя, наэлектризованное страхом смерти, – мне душно, мне тяжело дышать»*. В последующем речитативе отрезвленным от ужаса тоном и прерывисто сообщается о том, что произошло с ребенком на руках у отца. Осуществляется синтаксическое и музыкальное подражание процессу восприятия, который вдруг обрывается. «В руках его, – жест отца, склоняющегося над ребенком – крупный план – затемнение, – мертвый младенец лежал». Смерть приходит в конце, однако приходит с запозданием в языковом выражении, ее словно перепрыгивают. Доминантсептаккорд с отчужденным додиез в басу – мурашки по спине, воплощенные в звуке – синкопически дает сигнал ожиданию акустического пропуска. В свободно, как у Моцарта, – хотя что здесь значит это «свободно»? – устанавливаемой с помощью ферматы восьмой паузе заключается само изображение смерти как конца жизни, всегда ускользающего сквозь лакуны в восприятии и изображении, всегда неуловимого. Фортепьянная музыка с ее разговорным характером лишь удваивает представление о том, что смерть невозможно высказать, о ней можно лишь говорить с ничего не говорящей, поверхностной, внешней точки зрения, то есть смерть всегда выпадает из описания. Редко где еще фортепьяно предписано барабанить так, как здесь: патетически оглушительно, но без всякого выражения. С помощью каденции, в ее точности

* Пер. В. Жуковского.

139
sch - zen - de Kind, er - reich den

144
Hof mit Müll und Not; in seinen Armen das Kind war tot.

Recit. Andante

б. Ф. Шуберт. Лесной царь

и механически безупречном сочленении звучащей почти тривиально и опустошенно, музыка подчеркивает свое завершение в его отношении к окончанию жизни в том смысле, что ей, музыке, нечего прибавить к этому событию, ей нечего запечатлеть. Смерть явственно заглушается звуками (см. пример б, 4-я редакция).

И в цикле «Зимний путь», корректурные листы которого Шуберт просматривал уже будучи смертельно больным, тема смерти подвергается характерному музыкальному выхолащиванию, вплоть до гипнотически действующей механики монотонного холостого хода: «В путь пора мне – в путь, которым / Не вернуться никому»*. Подобная же смертельная монотонность характеризует саму смерть, выступающую с декламацией в роли утешающего друга в «Смерти и девушке»: «Усни в моих объятиях

* Пер. А. Парина.

сладко». В этом утешении, составляющем финал, в котором мягкое движение волн с переходом от ре минора к ре мажору успокаивается и превращается в зеркальную гладь, – это привело бы Гамлета, равно как и Шопенгауэра, в неистовство, – навевающим ужас предстает отчетливое подозрение, что вот так, неслышно, все может перейти в неподвижность, в смерть.

В «Лебединой песне» Шуберт, в отличие от вышесказанного, один-единственный раз попытался представить само пение как умирание. Текст написан Иоганном Кристианом Зенном:

Смогу ль излить
То чувство, когда
Я слышу, как смерть
Очищает мне кровь?

Смогу ли пропеть
Я вечности гимн,
Чтобы живить
Тебя, мудрый дух?

Испет в словах
Пред бездной страх.
Души восход –
Последний взлет?

Вот лебединая песнь!*

Противонаправленность выражения как словесного содержания, связанного с умиранием, и музыкального отказа, провозглашающего спасение, про-

* Пер. В. Фадеева.



7. Ф. Шуберт. Лебединая песня

является лишь в третьей строфе – в третьей составной части фразы. Звуки языка, язык созвучий: утверждаемое в тексте воспевание в смерти Шуберт воспринял как вызов и попытался воспеть само это воспевание. Примечательно, что, усиливая дактилический ритм смерти, он отклоняется от текстового оригинала: «Это *значит* – та лебедя песнь!» Поскольку песня слышимо *является* тем, что она *значит*, то значение, в котором содержится смерть, означает переходное состояние, в котором соединяются становление и уход и которое слышимо лишь в изображении противонаправленных процессов, предстает как вспыхивание в угасании. Примечательна драгоценно редкостная, совершенно сумасшедше сдвинутая чрезмерная кварта – тот длительное время находившийся в музыке под запретом тритон, который держится и в его оборачивании, оканчиваясь в крайнем разложении – на слове «значит» (см. пример 7).

5

Верди не страшился смерти, хотя она не раз вторгалась в его жизнь. Он, и письма его отчетливо об

этом свидетельствуют, был убежденным скептиком, пессимистом и агностиком, для которого ничто, кроме музыки как высшего наслаждения жизни, не было свято, и при всем наслаждении для слушающего эти волшебные прекрасные звуки, которые в его операх сопровождают смерть, никоим образом невозможно воспринять как музыкальное выражение некоего потустороннего ощущения или некоей трансцендентности. Все это и инсценировано чрезвычайно посюсторонне, реалистически и чувственно, для достижения «*effetto*»*, – главное слово в его режиссерских заметках, – адресовано слушателям как свидетелям смерти, отражено в отзвуке их боли и переживания. Когда Отелло без сопровождения, почти в духе Монтеверди, вовсе не с умильным рыданием обращается к жертве своего любовного чувства, столь убийственно ограниченного его ревностью, – «*e tu come sei pallida, e stanca, e muta, e bella*»**, – то Дездемона в этой сцене мертва, однако тот дефицит любви, который обнаруживается в присутствии ее мертвого тела, так воспеваемого, в пустом пространстве болезненной утраты, одновременно компенсируется в незабываемо простой последовательности звуков как свидетельство чувства, которое, пусть и воплощенное в герое столь поздно, пребудет всегда, пусть и лишь на грешной земле. Это же относится к смерти Виолетты в финале «Травиаты». Любовная мелодия Альфреда как выражение вечного единения с героиней, проходящая лейтмотивно сквозь всю оперу, еще раз скорбно звучит после ее смерти в исполнении скрипок. После того как врач, произнося свою реплику ше-

* «Эффект» (*итал.*).

** «О, как прекрасна ты, бледна, молчалива, спокойна» (*итал.*).

потом в сторону, отступает от больной, она начинает свою арию, вопреки ожиданиям зрителей, что сейчас, сию секунду, наступит окончательный исход. Умирание, растянутое в пении, становится одновременно, такт за тактом, знаком терпеливой жизненной воли. Приступы горячего напряжения сил сменяются смертельной усталостью, *mo-gendo**. В промежуток между большими лирическими ариями с их гробовой сентиментальщиной со стороны улицы вклинивается шум праздничной толчеи заканчивающегося карнавала; затем идет дуэт с неожиданно возвратившимся Альфредом, в который Виолетта вкладывает все свои силы, словно ей предстоит возродиться, выразив в пении все их планы на будущее – в *pianissimo*, словно бессильная надежда: «*La mia salute riefiorirà*»**. О смерти поется не как о благом или худом завершении жизни. Еще раньше Верди не позволяет голосу выразить до конца окончание жизни и дает ему выход в вибрирующем звуке – «*un fil di voce*»***, – в то время как оркестр жестко и монотонно отсчитывает шесть восьмых такта (см. пример 8).

Когда героиня, погруженная в видение своего счастья, наконец умирает, оборвав пение, то как раз это предстает безутешным завершением ее жизни, вину за который несет на себе и общество, не позволившее жить Травиате, отчасти мотыльку, отчасти навозной мухе, существу, сбившемуся с пути. Слушателям-свидетелям ее смерти – ее возглас «*ascolta*»**** отчетливо соотносит ожидаемую смерть со слухо-

* Замирая» (*итал.*).

** «В тихом приюте дальней страны» (*итал.*).

*** «Паутинка голоса» (*итал.*).

**** «Слушай» (*итал.*).

-barmeni *Di. o!* Ach! al .les..... al .les...schwand
 Ah! *tut .to..... tut .to..... fi -*

allarg. e morendo *un fil di voce (setzt sich) (stied)*
 hin, ach! al .les.... al .les schwandda. -hin.....
 -at, or..... *tut - ta tut - to fi - at.....*

col canto *pp*

8. Дж. Верди. Травиата

вым восприятием – на голову падает небо, их собственное небо – мерило ценностей, рушащееся вместе с нисходящими шестнадцатыми долями октав в фортиссимо («Oh cielo!»)*, в то время как ее предсмертный возглас радости, сколь бы ни была она иллюзорной, парит в вышине (см. пример 9).

Язык боли находит выражение в речитативе («Oh mio dolor!»)**, в то время как верхние голоса оркестра устремляются вниз в хроматическом спаде в течение двух октав; свободное падение тональности лишь на время предстает таковым, оно останавливается и превращается в конце концов в столь характерное для Верди горделивое ритмическое движение-марш.

* «О, небо!» (итал.)

** «О, боже мой!» (итал.)

(rianimata) (parlando)

V. *E strano! Ces-sa-ro-no gli spa-si-mi del do-lo-re... In*

An. *Che!*

Al. *Che!*

G. *Che!*

B. *Che!*

Viol. I *Due 1^{mi} Soli*
pppp *Due 1^{mi} Soli*

Viol. II *Due 2^{di} Soli*
pppp *Due 2^{di} Soli*

V. cl. *Due Viole*
pppp

V. *me... ri-nasce, ri-nasce... m'agi-ta in... so-li-to vi-gor!.. Ah!.. ma*

Viol. I *ritac poco a*

Viol. II *ritac poco a*

Viol. III *ritac poco a*

Viol. IV *ritac poco a*

V. cl. *ritac poco a*

9. Дж. Верди. Травиата

Allegro

Fl. *p poco* *sempre*

Ott. *sempre*

Ob. *p poco* *sempre*

Clar. in Sib. *p poco* *sempre*

Fag. *sempre*

In Sib. *sempre*

Corn. in Lab. *sempre*

Tr. in Sib. *sempre*

Tr. in Lab. *sempre*

Cimb. *sempre*

Timp. *sempre*

V. *agitato*
i-o... ah' ma lo ri - tor - noa vi - ver!! oh glo - - - - -
Annina Oh
Germont Oh
Dottore Oh

Viol. *poco* *Tutti* *sempre*

V. le *poco* *Tutte* *sempre*

Vc. *sempre*

Cb. *sempre*

(ricade sul canapo)

Allegro

Fl.

Ott.

Ob.

Clar. in B \flat

Fag.

In Mi \flat

Corn

In La \flat

Tuba

In Mi \flat

Trbn \flat

Cimb.

Timp.

An.

Alfredo

Viol.

V-la

Vc.

Cb.

cie-lol.. muor!.. Oh Dio, soc - cor-ra si...

Vio - let-la?

cie-lol.. muor!.. Oh Dio, soc - cor-ra-si... (dopo averle toccato il polso)

cie-lol.. muor!..

«Немецкий реквием» Брамса не дает отчетливо ощутить последний покой и уверенность в том, что после смерти раз и навсегда прибываешь в последнюю гавань, вопреки традиции оратории, вследствие симфонического оформления его мотетного характера. Если слух однажды настроился на звучащее сомнение, то это сомнение слышится даже в выражении сильнейшего утешения – в угрожающем ходе, в подземном громоухании. «Медленно, в ритме марша», хотя и в трехдольном метре, во второй фразе появляется тема брэнности, неторопливо, удивительно вяло и опустошенно звучащая в унисон (см. пример 10):

Ведь наша плоть
сродни траве,
нам красота дана,
как внешний дар цветенья.
Но травы засохли,
а лепестки облетели*.

Круговое движение усиливает связь тела с его тяжестью, с его распадом. Динамика перемещения вверх и вниз подчеркивает, что в *forte* равное не является тем же самым, что в *piano*. Созвучия слов нагромождаются друг на друга и снова разрушаются, словно в последнем нагромождении нечто окончательно замуравывается: «Так будь же проклят именем Бога!» Звучащая боль, крещендо на слове «облетели» – опали, отпали от душевной работы, связанной с приятием своей участи. Крещендо в басовом

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

хоре третьей фразы соответствует выпиранию наружу, сопротивлению суставов, попытке выговориться о том, что конец жизни не обязательно есть ее цель, в то время как декрецендо связано с жестом покорного приятия смерти, двигаясь к цели, оборачиваясь вовнутрь, уговаривая себя, что смерть как цель составляет весь смысл жизни. На выдохе и на вдохе музыка то дает смерть услышать с точки зрения жизни, то жизнь с точки зрения смерти – просто неслыханно:

Господь, наставь меня
на последний мой путь,
круг научи замкнуть...

Происходит усиление в повторении до forte, затем почти исчезновение в pianissimo, причем с заключительным «замкнуть» вступает быстрое fortissimo, упорно-мучительное для себя самого, сопровождаемое тревожными, монотонными движениями триолей. И после этого музыка звучит иначе, плавно скользя вниз, когда произносятся слова: «Ах, сколь ничтожно и мало все человечество», – а гобою наплевать на это, и он вступает столь серьезно, что библейское утешение, к которому риторически взывает текст, более не действует. Мотивные связи, выходящие за пределы одной части, создают циклическую замкнутость этого произведения. Характерным предстает сквозное напряжение между опережающими пассажами, устремленными к фуге, и пассажами, которые склонны к песенной завершенности вследствие обратного движения. Обозримая статичность симметрических устремлений, препятствующих ходу времени слушания, и подчеркнута каденциальная конечность прежде всего в анало-

Fl.
 Fl.
 Ob.
 Klar. (B)
 Fag.
 K. Fag.
 Hr. OB
 Hr. CB
 Trpt. (B)
 Trpt.
 Posa.
 2 Posa. Tuba
 Tuba
 Kb.
 Hrn.
 Das Gras ist ver-dor-ret
 al-le Herr-lich-keit des Men-schen wie des Gra-ses Blumen. Das Gras ist ver-dor-ret
 al-le Herr-lich-keit des Men-schen wie des Gra-ses Blumen.
 al-le Herr-lich-keit des Men-schen wie des Gra-ses Blumen.

10. И. Брамс. Немецкий реквием

гичных угловых фразах связывают с землей каждый взлет в сферы потустороннего блаженства, как воздушный шар на привязи. Так, к примеру, осуществляется остановка вариационного движения к трансценденции в шестой части: «Нет у нас никакой надежной опоры, мы ищем ее в будущем», – всякая попытка текста сойти на почву мира звуков здесь и сейчас прерывается, и происходит возвращение к теме. *Hic salta, hic musica**.

7

«Блаженство смерти, небытия, последнего избавления» – так именует Вагнер возвышенную смерть во имя любви в «Тристане и Изольде», соединяя в одну формулу идеи Шопенгауэра, Фейербаха и романтиков и объявляя программный принцип: «То, что судьба разъединяла при жизни, восстает и возвышается в смерти; врата соединения открыты. Над телом мертвого Тристана Изольда переживает глубочайшее воплощение жгучего стремления к любимому, вечное соединение в безмерных пространствах, без препон, без пут, нераздельно!» Поскольку «высшая страсть», как *могendo*, поет Изольда, умирая вслед за Тристаном, «неподвластна сознанию», то субъект удовлетворения влечения, вызванного сводящим обоих с ума волшебным напитком, растворяется в соединении с объектом влечения, растворенным в «потоке, в поющем звуке, в космосе мирового дыхания». Когда все кончено, его там уже нет. Это обозначается еще во второй сцене, представляющей ночь любви: «О Ночь Любви, спустись над нами и

* Здесь прыгай, здесь музыка (*лат.*).

забвенью жизни дай нам. В лоне мрака нас укрой, нас у света отними». Адорно тут не согласен с Вагнером: «Когда Тристан наконец прокликает Любовь, то его проклятие касается неутолимой тоски по индивидуальному началу, которую можно утолить в безмятежности смерти, равно как и в страсти. Если для Вагнера страсть принимает вид разрушения и смерти, то в зеркале его произведения смерть превозносится как высшая страсть и высшее благо. Этот блеск уже делает смерти рекламу... Метафизико-психологическая конструкция «Тристана» призвана сделать смерть равной страсти, чтобы оправдать смерть из перспективы индивидуального начала, которое она уничтожает» («Опыт о Вагнере»). Нет, не так; чтобы оправдать страсть из перспективы регрессивного снятия осознанного индивидуального начала, оно, это начало, принимается равным смерти. Между тем тяга к смерти остается решительно отодвинутой на второй план, вынимается из переживания, еще способного выразить себя в песне – как приложение, как словесное указание на то, что явственно превышает установленные пределы («Друзья! Внемлите! Иль одному мне эта песнь слышна?»). Смерть и любовь едины в том, что их не ухватить в содержании. Вместо этого звучащее тело оркестра, в котором угасает одинокий голос, сотрясает смертельный ужас, сотрясает страсть. То, что музыка отделяется от слова как раз в ситуации их сильнейшей связанности, – не переводя его смысл на свой язык, а именно пере-ведя, – позволяет видеть в этой сцене выдающийся пример того, как осуществляется переход из одного состояния в другое, свершаемый по эту сторону, земным образом. И музыкальный волшебник прекрасно знал сам, на что он способен: «Мое самое изысканное и глубочай-

шее искусство, – писал он Матильде Везендонк о разработанной им в «Тристане» технике композиции, – заключается в том, что я называю искусством перехода». Композитор тщательно выстраивает этот «переход», принять в котором участие принуждает слушателя текст, исполняемый певцами. К кому же иному как не к слушателю обращается со своими вопросами Изольда, в состоянии экстаза выключенная из своего прямого окружения? А что он может услышать? Отдельные секвенции, одна за другой, настойчиво и одержимо повторяющие последние части, движущиеся по кругу, неистово, вверх. Основной музыкальной субстанцией является прежде всего «Предсмертная песнь» во втором акте («Так примем Смерть мы, Смерть одну...») затем, в заключение, так называемый мотив блаженства; затем, наконец, мотив тоски, пять звуков перед концом над «Тристан-аккордом», который наконец после си мажора растворяется в долгом, негромком, нарастающем и одновременно исчезающем заключительном аккорде. Примечательным образом здесь отсутствует один инструмент, наиболее характерный для выражения тоски в третьем акте – английский рожок (см. пример 11).

Риторика избавления. Именно к ней относятся цитаты-воспоминания из любовного дуэта, которые, представая одновременно как предсказание будущего, словно бы заполняют музыкально текущее настоящее. Любовное стремление растворяется в звуковой среде его воплощения. В сцене смерти Тристана Вагнер к этому приему еще не прибегал. В драматической кульминации сцены, когда Тристан во время желанного ему прибытия Изольды (III, 2) бредет ей навстречу, сходятся, словно в фокусе рефлектора, все основные мотивы: они нанизыва-

I.
 Or. Fl. II. *pp dolce*
 Hob. *pp dolce*
 Klar. In A. *pp dolce*
 Ia F. *pp dolce*
 Ia E. *pp*
 Pkg. *pp*
 Baßkl. In A. *pp*
 Trp. In E. *pp*
 Pos. *pp*
 S. T. *pp*
 Fa. *pp*
 Horn. *pp*
 Viol. I. *pp dolce*
 Viol. II. *pp dolce*
 Br. *pp*
 1. *pp*
 Vcl. *pp*
 K. B. *pp*

wacht... *hoch* *stark* *alle* *Leut!*

(Isolde sinkt, wie verköhrt, in Branganes Armen sanft auf Tri-

11. Р. Вагнер. Тристан и Изольда

(Isolda sinkt, wie verklärt, in Brangäne's Armen sanft auf Tristan's Leiche. Große Ruhung und Entschheit unter den Umstehenden. Mark's segnet die Leichen.)
 (Isolda sinks, as if transfigured, in Brangäne's arms upon Tristan's body. Great emotion and grief of the bystanders. Mark's invokes a benediction of the dead.)
 (Isolda tombe doucement, comme transfigurée, entre les bras de Brangäne, sur le cadavre de Tristan. Profonde émotion et surprise des spectateurs. Mark's bénit les cadavres.)

(Der Vorhang fällt langsam während der letzten Fermate.)
 (The curtain falls slowly during the last fermata.)
 (Le rideau s'abaisse lentement sur le dernier accord.)

The image shows a page of a musical score for Richard Wagner's opera *Tristan und Isolde*. The score is arranged in systems for various instruments and voice. The top system includes Flute (Flg.), Oboe (Hobo.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Cello (Vcl.), and Bass (K. B.). The bottom system is for the Voice (Tristan). The music is marked with tempo and performance instructions: "piu lento", "Bewegt.", and "accel.". Dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "ppp" (pianissimissimo) are used throughout. The lyrics are in German, with the voice part starting with "Ich lebe" and "Ich sterbe". The score is written in a standard musical notation with staves and clefs.

12. Р. Вагнер. Тристан и Изольда

ются один на другой, дополняя друг друга. Звуковое основание колеблется. Мотив смерти, слышимый наиболее отчетливо, плавно переходит в музыку пролога с ее хроматизмом, в то время как Изольда опускает поникшее тело Тристана на землю. Он умирает между последним своим словом «Изольда» («умирая, бросает на нее последний взгляд») и ее наэлектризованным *riano* («Ах!»). Тристан-аккорд, а не основная пауза, подтверждает его смерть, лишенную спасительного слияния, к которому он взывает в двойном лейтмотивном звуке си мажор (см. пример 12).

Шенберг в своей «Теории гармонии» указал на то, что ля минор, тональность пролога, лишь условно, а не непосредственно может служить основной рамкой звуковой ткани, которая, не завершаясь, расходится в этой басовой линии, в то время как отдельные звуки Тристан-аккорда преобразуются в мелодическую последовательность. Так в истории

музыки положено начало неутолимому стремлению. И когда в конце, в сияющем си мажоре, стремление предстает утоленным в смерти, вызванной любовью, то любовь мертва и исчезло то, что поддерживало ее существование: мучительная нехватка. Остается лишь чистая гармоническая структура, лишенная субъективности. Этим должны довольствоваться уцелевшие. Это их язык, язык возвышения смерти, при жизни Тристана и Изольды отодвигаемый на задний план всеми средствами, это окончательная «каденция» «сладогастья», которое Изольда еще раз возвышает в своей последней октаве вопреки всему пафосу угасания и умирания:

Просветленная, поддерживаемая Брангеной, Изольда нежно опускается на труп Тристана и умирает. Окружающие поражены и глубоко растроганы. Марк благословляет трупы.

Фермата, занавес («медленно»). Так в конце победно выступает наружу тайный код, который Вагнер предпослан своему произведению, чтобы сочинять вопреки коду, он открывается как некая истина бессознательно-непосредственного начала. На дне индивидуальной страсти нас ожидает общее – смерть.

8

Расставание – вот истинная муза Густава Малера. Он растягивает его в звучании нот, растягивает на целые произведения, чтобы не расстаться окончательно. Поэтому во Второй симфонии, так называемой «Симфонии воскресения», празднуется не триумф смерти, как у Вагнера, а триумф неумирания, хотя

и иначе, чем у Брамса. После начального возгласа-вскрика, в котором разбивается музыка, – пятитактное крещендо, восемь оглушительных тактов диссонансного звучания всего оркестра в си-бемоль миноре на «до» с рокотом барабанов, тремоло, арпеджио и следующий за этим обрыв, – после темы «День гнева», «марша» на Страшный суд, – звуковая ткань необычайным образом приобретает невесомость, становится прозрачной, и сквозь нее угадывается идея финала, интонируемая деревянно-духовыми инструментами *riano*: нисходящий призыв квинты с диатонически торжественным восхождением квинты, который в секстовом задержании позднее, когда хор облечет все это в слова, превысит себя в септимере на «жизни» («Смерть приму я ради жизни») (см. пример 13).

Затем следует бестелесная интермедия, лишенная глубин, словно вся земная тяжесть сброшена, лишь с легкой дрожью барабана. В автографе партитуры Малера отмечено: «Великий призыв». Слово слушателю предстоит выступить на первый план и откликнуться на призывные звуки деревянно-духовых инструментов и труб, возвещающих приближающееся «воскресение». При этом пространство исчезает, поскольку эти сигналы звучат как бы из-за пределов оркестра, они – вне пределов материально-телесного, видимого музыкального источника: «очень издалека», «эхо», «много ближе и сильнее (слева)». И временная структура также распадается, причем дирижеру даже не приходится поднимать палочку. Вместо этого – примечания вроде: «долгий», «очень долгий», «быстро и отрывисто», «не тянуть».

И в гармоническом отношении весь пассаж с его энгармонической путаницей движется в ничейном пространстве, что совершенно очевидно следует из

47 Più mosso Ritenu

1214 Fl
1224 Ob
1234 Cl in B
122. Fag
1257 Trp
1248 Trp
12 Trp in F
12 Tromb
12 Tuba
Horn
Fag
Picc
Viol I
Viol II
Viola
Bass
Sopr.
Alt.
Ten.
Bass
Cello
Bass

Più mosso Ritenu

Sopr. - be weis' ih, um zu le - ben! Ster - be weis' ih, um zu le -
 Alt. - be weis' ih, um zu le - ben! Ster - be weis' ih, um zu le -
 Ten. - be weis' ih, um zu le - ben! Ster - be weis' ih, um zu le -
 Bass - be weis' ih, um zu le - ben! Ster - be weis' ih, um zu le -

47 47

13. Г. Малер. Вторая симфония

партитуры с отсутствующими знаками альтерации. Флейта-пикколо и флейта пытаются – и, как это часто бывает у Малера, очень неловко – вернуть естественное звучание как иное начало музыки, к которому она тяготеет, но делают это чрезмерно

громко, так что чем сильнее музыка, тем больше она оказывается отделенной от своего Иного: «словно голос птицы», «играть легко и воздушно». Никому не возбраняется услышать здесь соловьиные трели как некую цитату. Однако чего никак нельзя не услышать, так это усилий музыки трансцендировать себя в подготовке «воскресения», которое резко, а *capella*, как словесно подкрепленная полноценная пища, выступает на звуковую прогалину между за-
туханием, лишаяющим материального начала, и новым пробуждением. Труба звучит – следует заставить себя не думать об отлетающей душе, чтобы не пропустить того, что как раз звучит, – «всё тоньше», «исчезая», «длительно и умолкая». Такой переходностью не следует наслаждаться долго. Следующий после нее пассаж воспринимается как излишний, хотя и звучит он негромко, медленно, «*misterioso*»*, варьируя и расширяя тему Клопштока (см. пример 14):

Ты оживешь, ты воспрянешь, мой прах, как весна,
После недолгого сна!
Вечный, всегда возрождаемый зовом,
Ты расцветешь, тебя вскормит земля.
Бог жатвы примет снопы из рук остывших –
Дань опочивших**.

В записанных Натали Бауэр-Ленер пояснениях Малера (от 3 января 1896 года) говорится: «Усиление и подъем, следующие теперь до самого конца, столь огромны, что я сам задним числом не знаю, как мне этого удалось достичь». Прежде всего, однако, он, кажется, не знал, как таким образом завер-

* «Таинственно» (*итал.*).

** Пер. В. Фадеева.

The image shows three pages of a musical score for Gustav Mahler's Second Symphony, Third Movement. The score is written in German and includes parts for woodwinds, strings, brass, and vocal soloists. The lyrics are in German and describe a journey through a forest and a meadow.

Page 1: The first system is titled "Schnee und Schneegestöber" (Snow and snowdrift). It features woodwinds (1 Flute, 1 Clarinet), strings (1 Violin, 1 Viola), and brass (1 Trumpet in E-flat, 1 Trombone in F). The lyrics are: "Sieh! Schnee wie Schnee / über mich / über mich / über mich".

Page 2: The second system is titled "Immer fern und fern" (Always far and far) and "Wald und Waldesgrün" (Forest and forest green). It features woodwinds (1 Flute, 1 Clarinet), strings (1 Violin, 1 Viola), and brass (1 Trumpet in E-flat, 1 Trombone in F). The lyrics are: "Immer fern und fern / Wald und Waldesgrün / Wald und Waldesgrün".

Page 3: The third system is titled "Langsam. Misterioso." (Slowly. Mysteriously). It features vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and woodwinds (1 Flute, 1 Clarinet). The lyrics are: "Auf er - stehst, ja - auf er - stehst / wird die mein' Stach, nach her - er - kehrt".

14. Г. Малер. Вторая симфония

шить вещь, не сверзившись вниз. Ему это удастся гениальным образом. «С огромным напряжением сил» в последних тактах туба, колокола, там-там и орган неподвижно плывут против течения. В партитуре по поводу последнего такта, который с первой восьмой как раз обрывается, сказано: «Резко обрывать». Лучше прекратить сейчас, чем прекратить,

упершись в острую кромку границы, которая способна поранить.

Равным образом и в последней из «Песен об умерших детях» происходит обыгрывание проблемы бесконечности, и уход из жизни прямо-таки растворяется в игре. После начала в «беспокойном и полном боли духе», «с постоянным усиливанием», в оркестровой буре вдруг следует затишье, боеспойный ропот в связи с неизбежно приближающейся смертью детей, с помощью которого пытаются подавить страх перед исходом:

В это ненастье, в ночь страха и грома,
Не отпустила б детей я из дома.
Смерть их ждала на рассвете,
Смерти покорны и дети»*.

«Медленно, в духе колыбельной» звучит песня о буре. То, что дети там, снаружи, обретут покой, должно утишить беспокойство матерей здесь, внутри. Похоронная музыка природы, которая больше не пугает мертвых, звучит из глубины дома:

В это ненастье, под хохот бури, под грохот дробы,
Дети, как в материнской утробе,
Спят бурей нестрашимо
И Господом хранимы.

Но мертвые обретают покой в колыбельной-реквиеме лишь до тех пор, пока музыка звучит как подражание их умиранию, словно наступает вечность, глубокая, мертвая вечность. Песнь об умерших детях стирает и сам след своего исчезновения, закан-

* Здесь и далее пер. В. Фадеева.

чивается в кажущейся бесконечности, «полностью умолкая», *morendo, con sordino**. В мажорном просветлении с арфами и колоколами вторые скрипки продолжают вести баюкающий мотив потока из начальной части и в конце, понижаясь, растекаясь, прямо-таки разделяют его на составные и увеличивающиеся секвенции. В баюкающем, усыпляющем обратном движении постепенно исчезают тактовые удары, сначала третий, затем второй, потом первый и второй. Затем третий и четвертый, так что последний аккорд предстает таким, словно время, с помощью которого можно было бы измерить его окончание, давно из него вытекло. Тому, кто смог бы умереть так, будет совсем хорошо (см. пример 15).

«Музыка, выражающая слова прощания, – писал Адорно по поводу Девятой симфонии, – никак не может умолкнуть». В самом деле, канаты, и у Малера такое бывает нередко, держат тем прочнее, чем отчетливее их следовало распуścić на уровне композиции, словно этого не следовало делать. Это особенно касается концовки «прощальной» части «Песни о земле»:

Бреду тропою одиноких душ,
Иду, мнимый очагами предков!
Даю зарок не видеть впредь чужбины.
И сердце ждет назначенного часа!
Моя земля прекрасна по весне, как яблоневый сад.
Все заново и вечно под сенью синевы небесной.
Вечно... вечно... вечно... вечно... вечно... вечно...

Нетональные, линейные звуковые арабески с пятизвучным ударением на «вечно» в растянутых за-

* С сурдиной (*итал.*).

Morendo dim.

135

15. Г. Малер. Песни об умерших детях

держаниях отделяются от гармонии и метра, становятся удивительно бесцветными, в то время как ударные своим опустошенным отзвуком воспроизводят впечатление от крошащегося гипса вечности, пока Малер наконец не кладет предел вечности пентатонике, движущейся на холостом ходу, пере-

The image shows a page of a musical score for the piece "Gänzlich ersterbend" by Gustav Mahler. The score is divided into two systems, each starting with measure 189 and ending with measure 193. The instruments listed on the left are: 1. Fl., 1. Ob., 1. & 2. Hr. = F, 1. & 2. Psa., 3. Pos., Cor., Klarinetten (Klarinetten), 1. Harfe, 2. Harfe, 1. Vi., 2. Vi., Br., Alt- & Bass, and Vcllo (Vcllo) and Kontrabaß (Kontrabaß). The music features a complex texture with many overlapping lines. The dynamic marking *ppp* is used frequently throughout the score. The title "Gänzlich ersterbend" is written above the first system. The page number "69" is located at the bottom center.

16. Г. Малер. Песнь о земле

ворачивая шкалу в вертикальное положение и оставляя квартсекстаккорд как лишенный основного тона с пометкой «полностью умирая». Вертикально установленный шест небеспределен. Факир карабкается наверх потому, что двигаться по горизонтали более невозможно. Перед нами – эффектная попытка воспроизвести вечность путем самоунич-

тожения музыки и не прибегая к завершающим формулам, простившись с временностью, в том числе и с временностью продолжающегося звона. Прощание без границ (см. пример 16).

9

Там, где смерть с самого начала ориентирована на просветление, предстает всего лишь как его движущая сила, – так обстоит дело в «Смерти и просветлении» Рихарда Штрауса, – вся музыкальная звучность призвана лишь скрывать и одновременно обнаруживать границу между жизнью и смертью с помощью создания видимости ее преодоления, границу, которая существует лишь для этого самого перехода, из которого она, по кругу, вытекает как условие возможности самого перехода. «Пусть барьер опорой служит! А теперь вперед и ввысь!» Так говорится в словесном переводе «Звуковой поэмы для большого оркестра» Александра Риттера, предшествовавшем напечатанной партитуре и авторизованном композитором как минимальная программа, которую призвана выполнить его музыка, – и здесь все идет по кругу: угасание смертельно больного человека, перед невидящим оком которого еще раз проходят в обратной перспективе основные этапы его жизни:

Вскоре обессилел он
В схватке роковой со смертью
И лежит, объятый сном.
Только пульс часов настенных
Ты услышишь у одра.
В этой тишине зловещей
Молча тянет руки смерть.

И с тихим тиканьем, *con sordino*, начинается та музыкальная кардиограмма, которая берет слушателя в свидетели исхода жизни в небесные выси. Подчеркнутые части такта синкопически выпадают, вследствие чего с самого начала включается движущееся в обратном направлении время, ставящее под сомнение меланхолическую неподвижность звуко-ряда и одновременно оживляющее ее – время, утрачивающее свою артикуляционную силу только с утончением как бы лишенной телесности звуковой ткани и в финале в струящихся звуках арфы и смычковых окончательно исчезающее, словно через пробоину, в телесно полном, растянутом от максимальной глубины до предельной высоты аккорде до мажор. То, чего умирающий, как свидетельствует текст программки, искал всю жизнь, искал и «в смертном поту», он «никогда не исчерпает», он «не сможет завершить это в духе», чтобы музыка, которая предлагается здесь слушателю и предлагает ему включить свое воображение, как раз и смогла совершить восхождение в небесную гавань:

Слышит он небес хорал –
Чудный знак преображенья.
Не напрасно взор алкал
Утра мира, просветленья.

Перед этим «раздается последний громовой удар». Смертельный «железный молот»; все тарелки изда-ют оглушительный звук; затем, через несколько так-тов, происходит обрушивающееся падение сил и напряжения, и снова стук, раздававшийся вначале, и еще раз подъем и спад в широком переплетении звуков. Это может быть что угодно, но никак не конец, не исход. То, как «земная плоть» разрывает-

1. & 2. Fl. *molto dim.*

3. Fl. *molto dim.*

1. & 2. Ob. *molto dim.*

Engl. H. *molto dim.*

1. & 2. Kl. *molto dim.*

B. Kl. *molto dim.*

1. & 2. Fag. *molto dim.*

K. Fag. *dim.*

1. & 2. H. *molto dim.*

3. & 4. H. *molto dim.*

1. & 2. Trp. *dim.*

3. Trp. *dim.*

1. & 2. Pos. *dim.*

3. Pos. Tb. *dim.*

Pk. *dim.*

1. Vi. *molto dim.*

2. Vi. *molto dim.*

Br. *molto dim.*

Vcl. *molto dim.*

Kb. *molto dim.*

17. Р. Штраус. Смерть и просветление

poco ritard.

Moderato.

♩ = ♩ des vorigen Tempo.

1. 2. Fl.

3. Fl.

1. 2. Ob.

Englb.

1. 2. Kl.

R. Kl.

1. 2. Fag.

K. Fag.

1. 2. H.

3. 4. H.

1. 2. Trp.

3. Trp.

1. 2. Pos.

3. Pos.

Tb.

Pk.

Tamtm.

1. Vl.

2. Vl.

Br.

Vic.

Kb.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Viola, Cello, Double Bass) play melodic lines. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) provides harmonic support. The percussion section (Percussion, Tam-tam) adds rhythmic texture. Dynamic markings like *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano) are used throughout. The tempo change from *poco ritard.* to *Moderato.* is clearly marked at the top of the page.

ся надвое, и при самом большом желании невозможно услышать в хроматически ускоренном, устремляющемся вверх и вновь замедляющемся движении, завершающемся обескровленной многотактной монотонностью: пиццикато в басах, чересполосица тремоло в ударных. И прежде всего: просветленная смерть в звучании там-тама (см. пример 17).

10

Границу между «здесь» и «там» можно стереть, распевая песни, несущиеся за ее пределы: такое возможно только в шансонах и шлягерах, пока их слушают. А слушают их до тех пор, пока выдерживают нагрузку используемые в них клише, которые помогают замазать разрыв, возникающий при переходе отсюда туда. Не стоит рыдать из-за того, что приходит смерть, это всего лишь средство для достижения цели, тут обрываешься скорее оттого, что по этому поводу поют столь красиво и безутешно. «Как жаль, что ты покинешь нас, когда созреют земляничные поляны», – разливается соловьем Райнхард Мей и дает безвременно оставившему нас – нахально, чтобы не услышали, как он хлюпает носом, – детский совет, пусть-де он спросит у того, «кто направляет наши пути», что он себе такое думает по этому поводу:

Ты не бойся, это – в кайф,
с Господом кутнуть,
а деду на облаках –
выпить с кем-нибудь.
Херувим на небеси
поднесет бокал,

между делом попроси,
чтоб и нам послал.

Смертельное вознесение на небо – это как раз та дорожка, на которой «умер Кони Крамер». Юлиана Вердинг поет о нем, подражая знаменитой песне-протесту против наркотиков, написанной Джоан Байез:

Он забормотал: «Отпад!
Мне летать легко».
Я кричу: «Скорей назад!»
Но он был уже далеко.

Можно подумать, что в шансоне «Прилетай, большая черная птица», в котором Людвиг Хирш от лица умирающего героя дает громкий выход страданиям, почти удастся мифологизация смерти, правда, за счет ее инфантильного представления, восторженного, подслащенного. Похоронная музыка рыдающей церковной фисгармонии создает мягкий фон:

...Я жду тебя, большая птица, опустишь ко мне!
Укрой мне воспаленные глаза
своими черными и нежными крылами!
Прошу, возьми меня отсюда, поднимемся за облака,
взлетим с тобой в другое время и в новый мир.
«Не может быть! Ну и дела!» –
воскликнул я, сообразив, где я и что
со мной творится.

Бесконечное вращение вокруг самого себя – словно черный диск проигрывателя с подпрыгивающей иглой, который в конце пластинки вынужден бесконечно вращаться. Здесь и располагается та

самая мертвая точка, тот узловый момент, связанный с тем, что через него перепрыгивают в отчаянной, обращенной к будущему речи, даже в крике между ожиданием смерти и ее наступлением: «Я буду петь, смеяться буду / я буду счастлив наконец». Десять раз, с излишним оркестровым сопровождением, повторяется это «я». Субъект, позаимствовавший для себя черные крылья, во что бы то ни стало хочет жить и после смерти и уже поэтому не может взлететь: «Ты, моя девушка, и ты, моя мама! / Прошу, не забудьте меня!» Словно по завещанию, в родительски-заботливом тоне, ему даруется утешение *ex post**: «Улетай, большая черная птица, улетай... не печалься, нет, нет, нет, нет причин для печали!» Подобная деловитость и есть тот самый китч, который придает оперение самодельной катапульты для смертельного полета к счастью и одновременно критически разоблачает его. Потом, говорит певец, он «наконец врубится», почему больше не существует «сейчас». Беспомощно-разговорный оборот, взятый из этого мира, передающий заведомое удивление по поводу волшебного фильма «по ту сторону»; повисая где-то в Нигде, потихоньку сообщает истину, хотя и звучит очень громко: «Ну и дела!» Таким образом, и лучшее, хотя и самое слабое и понятное место – эстетизация смерти в речитативе – не сохраняет воздействия: при втором прослушивании все это жутко сентиментально, щекочет в носу:

Вот и дождался я огромной черной птицы!
Я и не слышал, как ты прилетела,
Таким бесшумным был полет.
Ну до чего же ты прекрасна!

* Задним числом (*лат.*).

Вольф Бирман также попытался в песне вырвать жало у смерти как у беспроблемного перехода в «помни обо мне» благодарной коллективной памяти. Он опирался при этом на горизонты марксистского учения, в котором смерть бродит как призрак, постоянно угрожающий придать личности силу, способную противостоять общественному целому. Об этом речь идет в «Балладе о кинооператоре»:

Товарищ, взгляни на экран.
Ведь должен же вспомнить хоть кто-то
того оператора в Чили
и как его там убили,
с камерой в руках.

Фильм, который снимал оператор, запечатлел и сцену его собственной смерти. Песня повторяет эту сцену еще раз. После лирического вступления, пропитанного умильными слезами, – «В Сантьяго, в тот кровавый год, погибло нас много тогда», – после явно контрастирующего с этим плакатного пассажа, продолжаемого сдержанными словами о «горькой правде „Унидад популар“»: «Ах, власть – это жесткий кулак, а не добрые лица, власть – это дуло ружья, а не раскрытый в крике рот», – следует, без паузы, в сопровождении бряцанья и постукивания по деке, как монотонный речитативный репортаж о том, что тогда зафиксировала камера, пока она не закрыла свой глаз-объектив: «Как огонь из винтовок метет по улицам – как рабочие ложатся на землю и умирают – и как женщины бросаются с плачем на тела убитых». «Эти сцены видели все», «особенно того полицейского в шлеме – и как он неторопливо прицеливается – прицеливается»:

Он объектив на вояку навел, а тот –
на камеру ствол.
И кадр замутился, и резкий обрыв –
Это все, что успел захватить объектив.

Он видел киноленту, видел, как она рвется. Однако «это» – то есть смерть, метонимически переносимую на кинокамеру, – увидеть невозможно. Изображение не убивает, даже если оно отображает смерть. И в исполняемых в песне строках от лица того, кого снимала камера, смерть в конце затрагивает только процесс изображения. Подобная ситуация эстетизирует, хотя и вызывая сильное потрясение, апеллирующую силу «затемнения», которое позволяет бою продолжаться, когда пленка уже оборвалась, продолжаться поверх головы безымянного убитого: глоссандо по всему грифу гитары до квинты под октавой, глухо, и внизу, пощипывая струны, певец подает сигнал окончательности, демонстрирующий акустическое замешательство.

Совсем иную направленность имеют условные, синтетические выстрелы «автомата-убийцы» в игровом салоне, обжигающую стужу которого симулирует в звуках тяжелого металлического рока группа «cat's TV» (1982). Выстрелы метят в картинку врага, которого не удастся убить и который в конце своим писком высмеивает идущую на холостом ходу и разочаровывающую игру в убийство. Игру без последствий, которая, при условном риске, требует полного напряжения сил, требует жизни и не дает игроку возможности выиграть или проиграть, обозначая смерть. Бросьте еще монету, нажмите клавишу «Новая игра». Здесь выживает только игровая машина. Однако она сама запускает себя, если не учитывать «красную кнопку», на которую давит игрок, от кото-

рого требуется «ясная голова». Ничего подобного. «Вечером, после работы, тут и самый разгар», и все давно уже началось. Между тем убивать не так уж «забавно», как это звучит, и представление о всесиили игрока в пространстве симуляции звука, лишенном времени и места, – это сопоставимо с «Choга», с тем состоянием магмы, которое Платон описывает в «Тимее», прежде чем материя станет доступной субъекту в виде объекта, – обращается в крик о помощи: «Я бьюсь до последнего – я боец-одиночка вне времени и вне пространства – я спасаю мир в звездном тумане, в потоке метеоритов – мне не вырваться наружу – я проиграл: автомат-убийца!» И группа «Spliff» в своей песне «Kill»* (1982) – еще один пример некрофилии так называемой «Новой немецкой волны» – тоже разворачивает в сознании игрока-слушателя экранную машину смерти в виде энцефало-граммы. Одновременно на музыку накладывается ритм басовых биений металлического сердца. Их способ увлечь участника – расстрелять набитый до отказа магазин агрессии, поманить возможностью дать выход насилию путем воображаемой подзарядки насилием, по кругу: «Круши врагов в свое удовольствие – сбивай их – и у тебя все будет хорошо – все зависит от тебя – они похожи на русских – расправься с ними – враг издыхает – через десять минут ты выдохся – ты быстрее всех – дави на курок – дави на курок...»

То, что здесь речь идет о механически инсценированной, жаждущей повторения, целенаправленной утрате себя, можно пояснить следующим примером, в котором роли меняются. Перед нами другая сторона медали – «Расстрелять» (1981 год, группа «Иде-

* «Убей» (англ.).

ал»). Фактор поиска тот же – смерть, однако на сей раз со знаком агрессивной пассивности: «Пойдем, пусть нас шлепнут – поставив лицом к стене...» Женский голос, торопливый, монотонный, буквально погруженный в ритмическую моторику: «Всё сегодня тянется так медленно – всё наполнено насилем – мне хочется сегодня выстрелов».

Если здесь, в режущей ухо простоте, выражается и выставляется на продажу жизненное чувство молодежи *no-future* и *no-presence*^{*}, то провозглашаемая агрессивность в предыдущих примерах предстает как выплеснувшаяся наружу слабость и как жестокое, из последних сил, выражение безвыходности, связанное с тем, что внешнее давление общества пробило днище корабля жизни. «Автомат-убийца» в своей функции громоотвода для осмысляемого желания убивать соотносится при этом с аппаратом по производству желания умереть, который пока еще настолько доставляет удовольствие, насколько он шокирует тех, от кого чувствует себя отделенным слушатель, раскачивающийся в такт музыке. Не иначе можно объяснить сомнительное удовольствие, которое «невесты панков» получают, ночуя в гробах. Там, где ничто не поставлено на кон, – убедительно пробалтывается текст, – там и удачный удар не принесет никакого выигрыша: «Два выстрела прямо в мозг – мне нечего терять». В конце смертельного воздействия, не имеющее последствий, отделяется от причины, которая как его эхо исчезает в слове и в звуке: «Ну иди – ну иди – за выстрелами – за выстрелами – за выстрелами...» Словно песня там, где она заканчивается, не хочет говорить о смерти и о попавших в цель выстрелах, которых

* Без будущего и без настоящего (*англ.*).

нет и которые представляют собой лишь инструмент иной, невысказанной и желанной цели, а хочет говорить о жизни и о том, почему эта жизнь такая дрянная.

11

Вряд ли в музыкальном воплощении смерти можно пойти так далеко, как это делает Альбан Берг в своем «Воццеке»: «Мария. Месяц-то какой багровый всходит! – Воцcek. Словно серп в крови. *(Достает нож.)* – Мария. Ты весь дрожишь! *(Воцcek вскакивает на ноги.)* Ты чего затеял? – Ничего, Мария! ни я, и никто другой больше». Мощное крещендо в тремоло смычковых: «Он хватает ее и вонзает ей нож в горло». В партитуре лишь стрелка, обозначающая смертельный крик Марии о помощи, – бросается в глаза, что этот возглас «си» тянется, утончаясь, до глубочайшего «си», которое должно последовать, – лишь стрелка обозначает то, что заглушается в почти кричащем музыкальном драматизме. И затем, в ходе крайнего музыкального затухания, еще одна стрелка с пометкой: «Умирает». И следующие три стрелки прерывают ход действия, в противотакте, в «три этапа». Тот, кто услышит момент смерти, заплатит талер (см. пример 18).

Исход из жизни остается вне слышимости, он не слышим как некое прерывание хода времени, отмеряемого метрономом, разве что, если сосредоточиться на этом, – как его полное прекращение, как временной сдвиг, как глиссандо. Глиссандирование как переход пространственно-временного «тика-нья» в текучее время. Барабаны, которые озвучивают кардиограмму умирающей, двумя ударами пре-

крашают ее, в противоритме: Воцдек «склоняется над ней» и – глухо, перехваченным от боли голо-сом, синкопически – констатирует: «Мертва!» Вось-мая пауза, которую обозначает стрелка, паузой не является. Знак смерти не есть здесь знак чего-то, ограниченного во времени или вынесенного за пределы времени, как у Баха, Моцарта или же у Шуберта, а есть знак снятия альтернативы, снятия самой границы, знак невозможности удержаться и удержать, знак ускользания пространственно-вре-менной структуры, внутри которой можно было бы определить место смерти. Ее растворение есть в большей мере знак смерти. Музыка смерти, кото-рую лишают ее собственной субстанции – вре-менного начала. Музыка, которую очищают вместе со смертью. Изображение конца жизни как контро-лируемое, структурируемое завершение изображе-ния. Искусство завершать предстает на сей раз не как искусство, способное делать искусство из фак-та окончания жизни, а как нечто другое: способ-ность воспринимать конец искусства как его лебе-диную песнь.

В любой музыке, и не только в той, которая на-прямую посвящена смерти, слышно ее присутствие и участие, слышно постоянно, в биении пульса му-зыкального организма, во всем процессе, и не толь-ко в самом его конце, словно бы он приходит от-куда-то извне, совсем не так, как в устройстве с выключателем, предусматривающем замыкание и прерывание единой электрической цепи. Музыка во всем своем течении, лишенном образов, во всем придании формы задержанному исчезновению предстает как прерывание подобного прерывания, как пульсирующее взаимодействие между началом

1. 2. *f* *ff* *fff*

Ob.

3. 4. *f* *ff* *fff*

1. 3. *f* *ff* *fff*

2. 4. *f* *ff* *fff*

Trp. in F
u. D.

1. 2. *f* *ff* *fff*

3. 4. *f* *ff* *fff*

Flut.
u. Kl.

2. Fl.

Hr.

Mor.

Wozz.

1. Vi. *f* *ff* *fff*

2. Vi. *f* *ff* *fff*

Vcl. *f* *ff* *fff*

Vcl. *f* *ff* *fff*

Kb. *f* *ff* *fff*

ev. ohne das „br“

u. Dpt.

fff u. Kb.

Hil - - - - - (1/2) te!

Help - - - - -

packt sie an und stößt ihr das Messer in den Hals
 wizen her and plungen the knife into her throat

An - drer auch nicht!
 als - er sich - er!

fff

fff die Saiten aus
 pizz. | Hals anziehen

18. А. Берг. Воцек

accel. ----- wieder ritard. -----

1. 2. 3. 4. Flöte
 1. 2. 3. 4. Oboe
 1. E.
 Kl. u. B.
 3. 4.
 1. u. 1. B.
 1.
 Fg.
 2. 3.

kreischend **fff**

edison 4 gr. Pl.

1. 2.
 Horn m. D.
 3. 4.
 1. 3.
 Trompete m. D.
 2. 4.
 1.
 Pos. m. D.
 2. 4.
 2. Pk.
 Xyl.
 Marie

gestoßte Schallströmer hoch

gestoßte Schallströmer hoch

2. 4. Dpf. ab

Dpf. ab

*sticht wieder
 sinkt down*

accel. ----- wieder ritard. -----

1. VI.
 2. VI.
 Vla.
 Vic.

ed ligna gestiegen

ed ligna gestiegen

ed ligna gestiegen

ed ligna gestiegen

Bl. I.
m. B.

1.

Vc.

2. 3.

3. 4. Pos.
m. D.

2. Px.

Maria

musical score for measures 105-110, bass clef instruments. Includes parts for Bassoon I, Violoncello I, Violoncello II & III, Bassoon II & III, and Percussion II. The score features complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, and *ff*. A *7* indicates a septuplet. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The Percussion II part includes a *Dpt. ab* marking.

1. Vi.

2. Vi.

Via.

Vic.

musical score for measures 105-110, violin and viola parts. Includes parts for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score features long, sweeping lines with slurs and dynamic markings such as *meno ff*, *dimin.*, *f*, and *mf*.

quasi Tempo I (♩ = 40)

1. 2. 3. 4. Fl. *pp* *verlischen*

1. 2. 3. Fg. *f flüchtig* *f*

Kfg. *f*

1. 2. 3. 4. Hrn. in F a. D. (a. Dpt.) 1. 2. = 2 (offen) *pp* *verlischen*
 3. 4. = 2 (offen) *pp* *beide Dpt. ab*

1. 3. Trp. in F a. D. *pp* *verlischen*

Pn. *(dim.)* *pp*

Hrn. *N pp sehr deutlich* *dim.* *pppp*

Marie *steht dies*

Wass. *braucht sich über sie* *erhebt sich when auf* *und stürzt gerührt* *davon*
he rises in his feet anxiously, and then rushes silently *away*

Tot! *(a. zwar in 3 Klappen)*

Dead!

obere & Pter.

1. nimmt nach Dpt.

quasi Tempo I (♩ = 40)

Vorhang zu -
Curtain

1. Vl. *molto* *schon* *nach Dpt.* *pp* *verlischen*

2. Vl. *molto* *(a. Dpt.)* *pp* *verlischen*

Vla. *molto*

Vlc. *pp*

alle (bis auf 1. Solo Vl.) Dpt. ab

и концом, между звуком и звуком. На пропусках, на пустоте интервалов основывается разнообразная, динамическая, открытая система, каковой и является музыка, из этой пустоты она черпает всю свою полноту, в ней музыкальное изложение черпает движущую силу для своего движения, для своих коридоров и переходов от старого к новому, в которых старое, если оно воплощается в обратном действии в убийственной точности, как тривиальный случай совпадения идеального и реального, как завершение некоего ожидания, стареет и умирает так же, как и новое, если новое, беря начало в старом, не обновляет себя, не становится основанием для нового мостика, перекинутого над промежуточным пространством и ведущего из ниоткуда как некое несуществующее Ничто: пространство звука, неизменная точка протекающего настоящего, место, где сходятся «прежде» и «потом», место, достаточное для субъекта слушания, чтобы, если он вдруг истаяет, проскользнуть сквозь него. Сквозь створки дышит музыка, как живое существо, умирающее и обновляющееся в индивидуальном начале его воплощения в форме, растворяющееся, застывая, и наоборот, движущееся вперед, назад, нанося слой и снимая его, внутрь и наружу. Это древняя история, связанная с единым, сущим во всем, которую рассказал еще Гераклит: «Огонь питается смертью земли, а воздух – смертью огня; вода питается смертью воздуха, а земля – смертью воды». В книге о Рембрандте Георг Зиммель мифу о парках, определяющих человеческую смерть, которая предстает как некая трупно-бледная абстракция, противопоставил следующую мысль: «Мы вовсе не „живем под знаком смерти“; такая ситуация может возникнуть только там, где функциональный и имманентный



50. Игральная карта Таро

элемент смерти возводится в нечто субстанциальное и в некий особый самостоятельный образ, – наша же жизнь с самого начала и весь феномен жизни в целом были бы совершенно иными, если бы они не были пронизаны тем, что мы, по его определению, называем смертью».

Каждый раз, когда звонит колокол, кажется, что нам подают знак: то, что важно, прозвучит неисчислимо запоздало лишь в отзвуке того звука, которым дает знать о себе следующий умирающий, звука, только и делающего предпоследнего в цепочке смерти таковым и доступным подсчету, в то время как последнего это определенно не касается. Капельки, которые накапливают свою тяжесть до тех пор, пока нить не оборвется, округляются в свободном падении и меняют свою форму под силой притяжения в течение одного короткого мгновения жизни. Оно давно миновало. Прежде донесся звук, свидетельствующий о том, что мгновение уже прошло.

Бьет полночь; исход уже начался, и напоследок не наступает через последнего, а – у всего, что живо, потому что оно изображает себя, – возникает возможность начать снова.

По всем вопросам, связанным с приобретением книг
Издательства Ивана Лимбаха обращайтесь по адресу:
www.bookkiosk.ru

и к нашим торговым партнерам:
ООО «ИКТФ „Книжный клуб 36.6“»
тел.: (095) 540-45-44, Москва

Торговый Дом «Гуманитарная Академия»
тел.: (812) 430-94-94, Санкт-Петербург;
(095) 937-67-44, Москва

Магазин розничной торговли:
Санкт-Петербург, Лесной пр., д. 8
тел.: (812) 542-82-12; 541-86-39

Кристиаан Л. Харт Ниббриг

ЭСТЕТИКА СМЕРТИ

Редактор *К. Ю. Тверьянович*
Художник *А. А. Веселов*
Корректор *Л. Н. Комарова*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Лицензия: код 221, Серия ИД, № 02262 от 07.07.2000 г.

Подписано к печати 23.06.2005 г. Формат 84×108^{1/32}.
Гарнитура Garamond. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 2000 экз. Заказ № 1114.

Издательство Ивана Лимбаха.
197022, Санкт-Петербург, пр. Медиков, 5.
E-mail: limbakh@limbakh.ru
WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография „Наука“».
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ISBN 5-89059-065-0



9785890590657